L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

MAI
1983
n° 298

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er juin 1983	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	135 F	160 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	150 F	185 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1982)	30 F	40 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	250 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) .... **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **25 F**

Joindre 5,80 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Coordination : Simone MUSSON - Jean MAILLARD, 23, rue Bénard, 75014 Paris répondront à toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques). (Joindre un timbre pour la réponse).

Directeur de la Publication : Charles NEGIAR - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 543.38.20

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1983

Imprimeries Charles NEGIAR - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : Z144

SOMMAIRE

40e Année MAI 1983 nº 298

Nº Commission paritaire : 58972 Nº ISSN 0013-1415

Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Dijon

Prix 1983 - DANIEL PAQUETTE

« Rameau, musicien sensible et savant rigoureux »

Rameau, dans son Olympe, a dû se réjouir de la décision de ses modernes confrères de l'Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de sa Ville natale de décerner leur Prix 1983 à un excellent musicien, lui-même sensible et rigoureux dans son action : Daniel PAQUETTE.

*
* *

Titulaire d'une Licence d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (1961), Daniel Paquette a obtenu en 1954 le C.A. d'Education Musicale. Parallèlement à ses études secondaires, il avait poursuivi ses études musicales aux Conservatoires de Saint-Etienne (1er Prix de violoncelle et d'Histoire de la Musique, Médaille d'harmonie et de contrepoint) et de Dijon (1er Prix de composition à l'unanimité, classe d'André AMELLER, en 1960). Parallèlement à son enseignement musical aux Lycées David d'Angers et Carnot de Dijon (jusqu'en 1964), il obtient une Licence puis un Doctorat de 3ème cycle (**L'instrument de musique dans la Grèce antique**) et, développant cette recherche, rédige une thèse dont la soutenance lui vaut en Sorbonne une mention Très honorable et le titre de Docteur ès Lettres en 1978.

Il est assistant à l'Institut de Musicologie de l'Université de Strasbourg de 1964 à 1969, puis ensuite chargé d'enseignement et enfin Professeur à l'Université de Lyon II où il dirige le Département de Musicologie qu'il a fondé. Maître-assistant à l'Université de Dijon (1970-72), il est également le fondateur des Départements ou sections de musicologie de Dijon, Besançon, Saint-Etienne, responsable des D.E.U.G. Musique de Grenoble II et Musique-Sciences de Lyon I, ainsi que de l'option Musicologie de la licence de Lettres modernes de l'Université de Dijon (Télé-Enseignement). Directeur de recherches pour les Maîtrises et Doctorats d'Education musicale, il a obtenu de spectaculaires résultats parmi ses étudiants. Membre de Jurys de concours nationaux, ce Comtois né à Morteau le 7 avril 1930 est un bon disciple de Jacques CHAILLEY : la Musique première servie, sans craindre le surcroît de besogne. Daniel Paquette reste modeste, d'un contact simple, direct et amical qu'apprécient ses étudiants.

Sélectionné au concours de jeunes chefs d'orchestre de Besançon (1961), il a dirigé le **Chœur philharmonique de Dijon**, le Groupe choral **Voix amies** qu'il fonda au Lycée Carnot et avec lequel il voyagea dans plusieurs pays d'Europe et fit des émissions de radio ou de télévision. Egalement dirigé **l'Orchestre universitaire de Strasbourg** (1964-69), et présidé la **Chorale universitaire de Lyon** (1972-76) et son **Collegium musicum** (1973-1980). On retrouve en partie un reflet de cette activité dans notre revue (1961-1963) Fondateur et Secrétaire Général de l'Association des Professeurs de Musicologie dans l'Université (1973-1977), son activité musicologique est évidemment liée à toutes les grandes réalisations actuelles comme les Dictionnaires Bordas, M.G.G. etc... Il a produit à ce jour de très nombreux articles, notamment dans le **Journal de la Confédération musicale de France** et dans notre revue, **L'Education Musicale.** Egalement de nombreuses conférences, émissions radiophoniques et films : ceux sur **Jean-Jacques Rousseau et la Musique** et sur **Jean-Philippe Rameau** seront, nous l'espérons, bientôt disponibles au C.N.D.P. Les Editions De Boccard publient, abondamment illustrée, sa thèse consacrée à **« L'Instrument de musique dans la Grèce antique »** et un **Jean-Philippe Rameau** doit paraître aux Editions Michaut ainsi qu'un **Jean-Jacques Rousseau compositeur et théoricien** chez Slatkine à Genève.

Daniel Paquette a harmonisé de nombreux chœurs et, parmi ses compositions, on relève de la Musique de chambre (trio, quatuor), des pièces pour piano, des mélodies, des pages d'orchestre (**Les Dames des Entreportes**), poème symphonique, 1962), une opérette pour enfants (**Les fantômes du Val au faon,** 1961).

*
* *

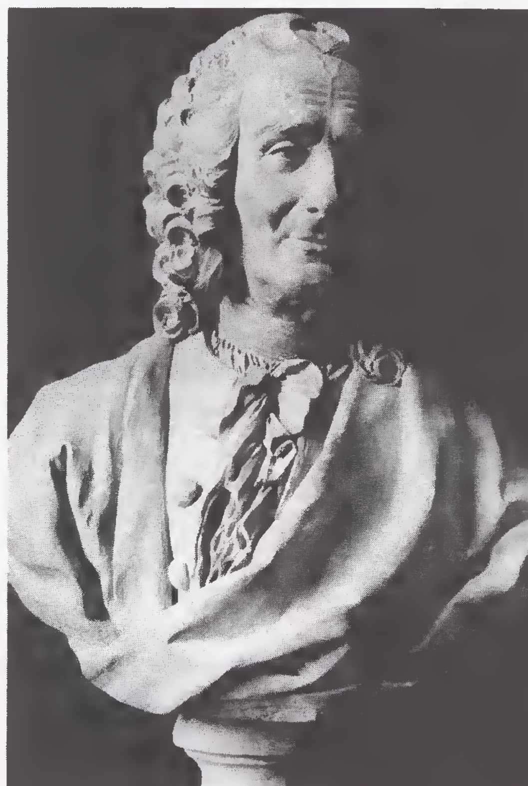
Tel est celui que l'Académie des Sciences, Arts & Belles-Lettres de Dijon vient d'honorer en récompensant un travail fait avec patience et amour, reprenant pratiquement au point zéro notre connaissance de Jean-Philippe Rameau, et rassemblant en quelques 250 pages denses l'essentiel des données biographiques, donnant un commentaire d'émissions radiophoniques jointes en Annexes et consacrées aux œuvres (enregistrements sur cassettes), ainsi qu'un bilan possible de l'activité de Rameau harmoniste, après les travaux de Jacques Chailley et de René Suaudau. Sans prétendre analyser ici cette étude, signalons que sa publication attendue doit se faire au cours de l'année aux Presses Universitaires de Lyon et que

(Suite page 19)

HOMMAGE A
JEAN-PHILIPPE RAMEAU
(1683-1764)

Qui dit un savant musicien, entend ordinairement par là un homme à qui rien n'échappe dans les différentes combinaisons de notes ; mais on le croit en même temps tellement absorbé dans ces combinaisons qu'il y sacrifie tout, le bon sens, le sentiment, l'esprit et la raison. Or, ce n'est là qu'un musicien de l'école, école où il n'est question que de notes et rien de plus ; de sorte qu'on a raison de lui préférer un musicien qui se pique moins de science que de goût ... Il serait à souhaiter qu'il se trouvât ... un musicien qui étudiât la nature avant que de la peindre et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances ...

Jean-Philippe RAMEAU



Jean-Jacques CAFFIERI (1725 - 1792)
Buste de Jean-Philippe RAMEAU
1760 (Musée des Beaux-Arts de Dijon)

L'ÉDUCATION MUSICALE est heureuse de présenter à ses lecteurs quelques études inédites concernant Jean-Philippe RAMEAU, études qui pourront faire écho aux belles réalisations musicales de cette année du Tricentenaire, ouverte solennellement par la remise du Grand Prix de l'Académie de Dijon à Daniel PAQUETTE, qui présente précisément ici les **Simphonies d'ouverture** du grand musicien de Dijon. Ainsi, ce numéro spécial fera-t-il écho à celui qu'André MUSSON avait tenu à consacrer à l'auteur des **Indes Galantes** en 1964. Les remerciements de notre Rédaction vont non seulement à Daniel PAQUETTE, mais à nos autres collaborateurs, Birgit GRENAT, jeune Professeur de chant, Jean-Christophe MAILLARD, qui fait renaître la musette de Cour dans les Ensembles baroques, et Jérôme HANTAI, dont les talents de violiste s'imposent de jour en jour chez les amateurs. En outre, nos Amis reliront ou découvriront avec plaisir un beau texte de Simone CUSENIER, paru dans nos colonnes en 1953.

La Rédaction

LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE AU TEMPS DE RAMEAU

par S. CUSENIER

En 1683, lorsque naît à Dijon Jean-Philippe Rameau, Louis XIV, à l'apogée de sa puissance, s'impose à l'Europe par la force de ses armes et la subtilité de sa diplomatie. Avec l'aide de Colbert qui va disparaître, il régit la France administrée par les conseils, surveillée par les intendants, enrichie par le commerce. Période d'équilibre brillant et fragile, où, dans l'univers des nations, rayonne la France comme un astre redoutable. Vingt-six ans plus tard, lorsque le jeune musicien succédant à son père, devient l'organiste de Saint Benigne, la Fortune a changé : l'Europe a rejeté le joug : la Guerre de Succession d'Espagne, commencée en 1702, traîne en longueur; c'est l'année de Malplaquet, de cet hiver particulièrement rigoureux qui sème partout l'épidémie, la famine, la mort. Le vieux roi bande toute son énergie pour repousser les ennemis coalisés, pour supporter dignement ses deuils personnels et les défaillances d'un corps usé par un long labeur. 1715 met un terme à son amertume et à une époque. En 1723, quand Rameau en pleine maturité s'installe à Paris, le souvenir du Grand Roi est officiellement effacé, la régence de Philippe d'Orléans s'achève dans la déception, mais commence sous les meilleurs auspices, veut-on croire, le règne personnel de Louis XV qui, en fait, verra se dissoudre lentement la conscience française. D'abord encensé, puis discuté et même attaqué avec violence, Rameau eut pour juge, à une de ces époques où les salons mondains font et défont les réputations, la société la plus brillante d'Europe, raffinée mais superficielle; curieuse, mais vite blasée.

Crise de conscience? Depuis la disparition de Louis XIV, la société française est comme désaxée car l'ordre établi par le monarque défunt se désagrège rapidement, aussi bien sur le plan politique que sur le plan moral. Fatiguée de la dépendance rigoureuse où la tenait la monarchie depuis plus de cinquante ans, elle a soupiré d'aise lorsqu'elle a vu, en 1715, l'étau se desserrer. Avant même que Louis eût rejoint ses ancêtres à l'abbaye de Saint-Denis, s'échafaudaient les combinaisons, qui devaient rendre aux nobles la puissance politique, dont les avaient frustrés Richelieu et Mazarin. Mais le pouvoir n'est pas un jeu. Les Grands, amollis par les plaisirs et les devoirs de la Cour, avaient en réalité, malgré leurs prétentions, perdu le goût de gouverner. Après l'expérience malheureuse de la polysynodie sous la Régence, ils auraient volontiers remis au roi la lourde charge de diriger le pays, à condition qu'il en fût digne et capable et qu'il assurât aussi le maintien de leurs privilèges. Or Louis «Le Bien Aimé», qui avait suscité tous les espoirs, déçoit ses sujets plus par son insouciance et son incurie que par ses mœurs dissolues. La situation financière, très critique en 1715, va s'aggravant au cours du XVIIIème siècle. Les guerres, les dépenses du roi ruinent le trésor, et les responsables du pouvoir, tel Machault d'Arnouville, ne voient de salut que dans le nivellement fiscal dont les privilégiés ne veulent point. Alors, tandis que la noblesse de robe et la bourgeoisie surveillent, critiquent et s'agitent, faisant lentement leur éducation civique, les Grands, indifférents ou méprisants, se désintéressent des affaires et se détachent du roi. Versailles, qui avait été le centre de gravité de la vie publique, de la vie intellectuelle et artistique, n'est plus qu'un foyer éteint. C'est contre la monarchie absolue que s'affirme la pensée politique; c'est sans elle, dans les salons parisiens que s'élabore la civilisation nouvelle, expression de l'individualisme triomphant.

Car ce ne sont pas seulement les signes extérieurs de la puissance monarchique qui s'effacent, c'est aussi et surtout l'idée d'ordre qui l'animait. Dans les esprits comme dans les mœurs on rejette les notions de contrainte, de hiérarchie, de rigueur. La pensée française choisit la liberté, et très souvent la licence tient lieu de morale. Le culte royal et la centralisation du XVIIème siècle, le plan grandiose de Versailles, la structure d'une tragédie classique, la période de Bossuet, témoignaient d'une harmonieuse unité de conceptions, procédaient d'un même esprit. Au XVIIIème siècle, on rejette sans éclats, avec le redoutable sourire de l'ironie, toutes les normes jusqu'alors respectées. Et ce n'est pas la religion qui maintiendra dans cette société naturellement frondeuse les notions de discipline et d'autorité : par lassitude, par réaction contre la dévotion que Louis XIV avait imposée à la fin de son règne, on s'est jeté dans le libertinage. Il est de bon ton de se gausser des croyances, de tourner en ridicule le clergé. L'Eglise est bien incapable de ranimer la foi, de redresser les consciences car ses membres, indifférents souvent et parfois corrompus, rivalisent de scepticisme avec les gens du monde. On ne croit plus en rien, ni au roi, ni à Dieu; on ne croit pas encore tout à fait à soi-même. Or l'homme qui n'a plus de foi, a besoin de rêve. Le XVIIIème siècle qui, par ailleurs, discute et critique, cherche, sans se l'avouer

parfois, à s'évader dans un monde de sortilèges et d'illusions. Si les toiles voluptueuses de Boucher expriment la sensualité un peu vulgaire d'une société qui tente de se griser de plaisirs, c'est dans un univers de magie poétique que se meut Antoine Watteau : des êtres jeunes et beaux, vêtus de satin aux «phosphorescences nocturnes», comme l'on en voit dans les contes de fées, des chuchotements passionnés, des cascades de rires qui évoquent la joie fugace de l'instant, des arbres irisés dans une atmosphère chaude et humide, des jets d'eau cristallins, tout exprime la soif d'évasion d'hommes et de femmes qui ont pris le parti de se moquer de tout. «Distractions désespérées d'une aristocratie mourante, agonie qui se cache sous des fleurs», comédie costumée aux sons plaintifs des violons et des flûtes, illusion qui veut durer dans un enivrement de tendresse, de couleur et de musique.

Lorsque Rameau, lancé dans la société parisienne, créait «Les Indes Galantes» avec l'acte des Incas si imagé, lorsqu'il évoquait dans une symphonie chorégraphique expressive et nuancée une procession de prêtresses ou les ébats de bergers aimables, lorsqu'il créait l'opéra à grand spectacle, il répondait aux aspirations de ses contemporains, il contentait leur besoin de fantaisie, cette soif intense de divertissement et d'exotisme qui est le propre des sociétés décadentes, parce qu'elle témoigne souvent du chaos de l'âme. Du XVIIIème siècle, Rameau l'est aussi par la médiocrité du sentiment religieux que l'on chercherait en vain dans ses Grands Motets. En revanche, lorsque continuant la tradition lulliste qu'il assouplit et ranime, il se signale dans ses pièces pour clavecin ou dans ses symphonies par la vigueur du plan, par la puissance du développement, «par cette mesure, ce tact et ce goût qui réservent à la raison une place aussi large qu'au sentiment», Rameau alors s'affirme comme un survivant du siècle de Louis XIV, il fait figure de classique, d'attardé, voire de «réactionnaire», et prête le flanc aux attaques d'une société éprise d'une aimable facilité.

Quel monde raffiné que celui du XVIIIème siècle français, en dépit – ou à cause – de la crise de conscience qui le mine! A aucun moment peut-être Paris n'a été plus brillant. Au voisinage de la Place Louis XV nouvellement dessinée, dans des hôtels aux lignes sobres mais gracieuses, imités du Trianon, ou dans de rustiques retraites étagées sur les pentes de Passy ou d'Auteuil s'élaborent le savoir-vivre et la pensée de l'Europe. L'aristocratie la plus policée et la plus cultivée du monde, celle de la naissance, celle de l'argent, celle du talent, se réunit sous le patronage de femmes d'esprit ou de mécènes fastueux, et donne à la vie mondaine un éclat, un piquant, une délicatesse qu'elle n'avait jamais eus. A aucun moment, les manières ne furent plus aisées ni la conversation plus brillante. Dans les salons, d'où l'on a banni toute pompe, où les meubles par leur courbe gracieuse, leur matière rare et leurs brocards délicatement somptueux témoignent d'un besoin d'intimité, de confort et de luxe discret, on commente avec esprit l'actualité, on écoute une page de l'œuvre qui va paraître. Sur le ton de la conversation mondaine qui exclut tout pédantisme, on analyse, on critique. Voltaire ou Fontenelle représentent bien cette tendance intellectualiste, qui s'atténuera d'ailleurs dans la deuxième partie du siècle. Ce qui est étonnant c'est l'orientation nouvelle des préoccupations de la société cultivée : à l'époque de Mme de Rambouillet, on s'occupait surtout de psychologie, de métaphysique, de grammaire ; dans les salons de Mme du Doffand ou de Mlle de Lespinasse, il s'établit un commerce d'idées vif, animé, tout émaillé de traits spirituels sur les débordements de la Cour, les abus de l'Eglise, les réformes politiques, l'étude comparée des peuples. Et l'on ne se soucie pas exclusivement de bien public ou de sociologie, les sciences en plein essor, sollicitent l'intérêt. Un Buffon est l'objet d'un engouement universel, et l'on voit de grandes dames, comme Mme du Châtelet, vivre dans un monde de cornues et organiser des expéditions nocturnes pour découvrir le secret des étoiles. Les métiers eux-mêmes sont mis à la mode par les Encyclopédistes. Là ne s'arrêtent pas les préoccupations de la société cultivée du XVIIIème siècle qui montre une insatiable curiosité : les arts plastiques, aussi bien que la musique, nourrissent des discussions passionnées à un moment où les artistes sont les hôtes choyés des salons. Si Mme Geoffrin rassemble chez elle presque tous les peintres et les sculpteurs de son temps, Mozart sera accueilli chez Mme d'Epinay. Rameau, qui est le premier compositeur à analyser l'art musical, devient le tyran du financier-mécène La Poupelinière. Le grossier Turcaret n'était-il pas déjà fou d'opéra ?

Comme l'Arias de La Bruyère, l'honnête homme du XVIIIème siècle «a tout vu, tout lu». En se jouant, bien sûr : l'effort sent le cuistre. Seulement ce savoir universel ne laisse pas d'être superficiel. On discute, on tranche sans être suffisamment informé ; le mot frivole est parfois plus prisé qu'une remarque profonde : Mme Geoffrin croit pouvoir expédier d'un trait mordant **l'Esprit des Lois** de Montesquieu ; Rousseau, sous prétexte qu'il est un oracle littéraire, se croit capable d'intervenir dans une querelle musicale où il n'entendait pas grand-chose. En 1752 en effet, s'engage la première guerre de la musique du XVIIIème siècle, dont les troupes sont recrutées parmi les familiers de l'Opéra. Lorsque les hôtes de La Poupelinière avaient eu en 1733 la primeur d'**Hippolyte et Aricie**, ils avaient été frappés par la puissance expressive de l'œuvre ; mais cette densité musicale

(Suite page 32)

Evolution de l'Ouverture dans les Opéras
de Jean-Philippe RAMEAU

par Daniel PAQUETTE,
Professeur d'Histoire de la Musique
à l'Université LYON II

L'OUVERTURE a une double origine : italienne et française.

Les premiers opéras italiens ne comportent pas d'ouverture : tout juste un prélude qui sert de lever de rideau : ainsi la **toccata de l'Orfeo** de Monteverdi (1607). A la fin de sa carrière, dans le **Couronnement de Poppée**, Monteverdi utilise une **sinfonia**, habitude qui restera vivace en Italie, en particulier avec Vivaldi.

L'ouverture à l'italienne, apparaît chez Alessandro Scarlatti sous la forme de deux mouvements rapides encadrant un mouvement lent.

Elle l'emportera au XVIIIème siècle sur son homologue française grâce à Haendel, Hasse, Galuppi... et Rameau.

L'ouverture à la française, remonte peut-être à l'usage instauré par les luthistes d'enchaîner les deux danses initiales : **pavane lente, binaire à gaillarde** vive et ternaire. Ce principe sera adopté dans les premiers ballets de cour sans que le vocable d'ouverture soit encore utilisé : ainsi en est-il dans le ballet la **Chienne** (1604). Dans la **Gazette de France** du 22 mars 1635, Theophraste Renaudot écrit au sujet du ballet de la **Merlaison**, de Louis XIII :

«L'ouverture s'en fit par le récit d'un vieillard représentant l'hyver...»; on y découvre déjà le rythme pointé caractéristique dans la partie grave, et un final, de rythme ternaire.

Le ballet de Mademoiselle (1640) comporte lui aussi une ouverture, de caractère lullien marqué.

Puis, dans les ballets «aux chansons» comme **le Grand Ballet du Roi sur l'ouverture de Tancrède en la forêt enchantée** (1619), le chœur prend de l'importance : ce qui permet à l'ouverture instrumentale, de former contraste avec les voix.

Lully participe à la réalisation du **Ballet de la Nuit** en 1653, divertissement qui comportait le nombre effarant de 45 entrées. Un an après le Florentin compose son premier ballet le **Temps.** En 1664, Lully inaugure avec Molière la série des comédies-ballets, puis en 1673 c'est le prèmier opéra français **Cadmus et Hermione** qui use de ce majestueux «portique d'entrée» qu'est l'ouverture «à la française» :

1) **grave**, homophone à deux temps sur un rythme pointé;
2) **vif**, style fugué, généralement ternaire;
3) **grave**, différent du premier.

Lully qui, peut-être comme Italien, avait été inspiré par l'alternance «lent-vif», la **sonata da Chiesa**, usa peu de ce troisième mouvement dans l'ouverture.

En revanche cette ouverture «à la française» à trois volets, eut un succès prodigieux dans l'école allemande, à tel point qu'on nomme suite allemande, les 7 ou 8 danses précédées de ce type d'ouverture; les quatre suites de J.-S. Bach en témoignent. Rameau ne pouvait altérer une tradition aussi solide : aussi tout en conservant le cadre de cette ouverture «pointée», le fit-il plier à ses exigences novatrices.

Suivons chronologiquement toutes les ouvertures de Rameau pour mieux en saisir l'évolution et les progrès de forme, d'écriture et d'instrumentation.

L'ouverture d'**Hippolyte et Aricie** (1733), présente le plan de l'ouverture «à la française», mais naturellement sans le troisième volet grave.

Dès sa première tragédie-lyrique, Rameau se montre précurseur : dans le mouvement initial on retrouve certes le rythme pointé, mais des entrées successives rompent l'homophonie. Rameau inaugure un principe thématique qui lui sera familier : motif bâti sur un arpège renversé; la tonalité mineure dans l'ouverture est fréquente : ici ré * (Exemple 1).

Ce motif sera utilisé, en RÉ * dès le chœur initial du **Prologue**, ce qui crée incontestablement un lien entre l'ouverture et l'action dramatique (Ex. 2).

Le deuxième volet (en binaire) est un **fugato** dont la réponse du sujet se présente sous sa forme renversée et selon deux figures rythmiques (Ex. 3).

Les divertissements peu importants entre SIb, UT, MI. Un bref **stretto** juxtapose la figure 1 et la

figure 2 avant d'amener par le biais d'un triton non résolu une péroraison qui n'a pas l'ampleur d'une **coda** de fugue.

Deux ans après, l'ouverture des **Indes Galantes** use aussi de l'arpège descendant, mais cette fois en SOL (Ex. 4).

Le fils du librettiste FUZELIER en fit une parodie qui eut grand succès sous la forme d'un vaudeville :

«Quel plaisir pour moi, quand je bois le vin de mon voisin.»

Aucun rythme pointé ne vient rappeler le principe lullien; en revanche, l'arpège est repris en imitation à la basse dès la deuxième mesure. Le deuxième volet en binaire également, avec ses départs en imitations est classique; il est bâti sur des sauts de septièmes mélodiques qui deviennent des octaves dans la réponse (Ex. 5).

Toujours articulé sur le sujet, mais beaucoup plus développé, y s'achevant sur une pédale supérieure, ce mouvement agrandit considérablement les divertissements, donnant une allure symphonique à cette ouverture par sa riche polyphonie.

L'ouverture de **Castor et Pollux** (1737), révèle un nouveau progrès : le motif de la partie lente, en sol (Ex. 6), en valeurs pointées devient un véritable **leit motiv** puisqu'on le retrouve, acte II, scène IV, dans la descente de Jupiter (il est vrai que le rythme pointé personnifie le Dieu suprême) (Ex. 7), et surtout dans l'«Entrée des Astres» (V, 7) le caractère divin est amplifié par la tonalité éclatante de LA (Ex. 8).

Il y a donc chez le compositeur un souci d'unité tout à fait insolite pour l'époque. Le motif revenant trois fois, on peut y voir une allusion maçonnique.

La partie vive est un strict **fugato** avec des entrées bien différenciées; mais il y a volonté évidente d'instrumentation dans le rôle concertiste confié au basson ou dans ces trios d'anches qui coupent la trame mélodique (Ex. 9).

L'ouverture des **Fêtes d'Hébé** (1739), possède tout le contraire d'une coupe lullienne : le premier volet bâti sur un accord parfait de FA en arpège ascendant aux deux voix, le **superius** se décomposant en double croches, s'achève sur des notes longues (Ex. 10). Le deuxième volet, bien qu'usant d'une mesure ternaire et d'entrée successivement s'articule sur les rythmes pointés habituellement réservés à la partie lente. Ce volet est coupé de traits de double croches; des trilles illuminent un développement assez important (Ex. 11).

La même année, l'ouverture de **Dardanus** est écrite dans le ton de LA qui symbolise les Dieux : effectivement dès la scène du **Prologue**, Vénus et l'Amour — ainsi annoncés — font leur entrée. Le premier volet est très représentatif du style versaillais par ses rythmes pointés, mais son caractère homophonique est coupé d'entrées (Ex. 12). Le deuxième volet est «réglementaire» (Ex. 13), avec ses quatre entrées sagement étalées avec néanmoins une «figure» interrogative (Ex. 14), qui permet de rompre le cours haletant du discours, souvent renforcé par des valeurs pointées.

Une série de «marches» assure au final une dynamique trépidante. On peut donc considérer que de véritables personnages rythmiques sont là pour animer ce mouvement, annonçant une action fertile en rebondissement.

En 1745, par le biais de **Platée**, Rameau rompt avec la tradition; en une année fertile, outre cette comédie-ballet, le compositeur a produit, **Les Fêtes de Polymnie, la Princesse de Navarre** et **le Temple de la Gloire. Platée** présente la première ouverture d'atmosphère sans déroger à l'obligation des deux volets contrastants.

D'emblée, les ruptures de mouvements et de nuances plongent le spectateur dans le climat de bouffonnerie et de merveilleux où se déroule cette comédie-ballet. Hormis les valeurs pointées des 5ème et 6ème mesures, rien ne rappelle plus l'ouverture «à la française» : les trois motifs se disputent l'attention du public :

1) un motif de croche pointée/double croche, formée d'une valeur longue s'achevant sur une fusée et descendant par tierces (Ex. 15 a);

2) un motif vif avec noires scandées, passant aux croches pointées/doubles croches (Ex. 15 b) ;

3) un vif articulé sur des appogiatures, crée des sortes d'interjections interrogatives qui concluent sur des unissons de croches amenant la dominante (Ex. 15 c).

On retrouve ces motifs, dans la **Symphonie Extraordinaire** (acte II, scène IV) qui sert d'apparition à la **Folie**.

Le deuxième volet joue sur les entrées dans le même ton enfreignant ainsi les règles de la fugue, sans doute par fantaisie; des notes répétées à la manière italienne servent de contre-sujet (Ex. 16). Des gammes rapides relient ces diverses entrées. On retrouve à la fin les interjections du début, cette fois secouées de trilles.

Un **lent** très modulant achève l'ouverture d'une façon plus grandiloquente que solennelle : en rétablissant les accords à l'état initial on observe pourtant une harmonie d'une agressive modernité d'autant que les dissonances ne sont pas préparées (Ex. 17).

La rupture décisive s'accomplit avec la **Princesse de Navarre**, Rameau introduisant une **sinfonia** italienne. Le premier volet est intitulé **marqué** :

quoique vif, il comporte des notes pointées; le deuxième volet **lent**, reçoit comme indication, **gracieux**; le troisième volet se nomme **gai**. Cette ouverture de type italien (vif-lent-vif) n'offre aucune allusion au drame et présente un caractère strictement décoratif.

Le **Temple de la Gloire** conserve le cadre italien : **allegro** initial sur larges accords où basson, hautbois, trompette et tambour se manifestent en une fanfare qui va s'amplifiant, un **menuet** servant de transition à la reprise de l'**allegro**.

Le cor d'harmonie (et non le cor de chasse) y fait – selon C. Girdlestone – sa première apparition. Le **Mercure de France** de l'année salue cette ouverture :

«... incomparablement plus surprenante; c'est une carrière absolument nouvelle que Monsieur Rameau s'est ouverte et on se trouve dans un pays entièrement inconnu, sans que la singularité coûte rien à l'agrément. »

L'ouverture des **Fêtes de Polymnie** possède la même trilogie : le lent ... *«de la Symphonie du Prologue qui accompagne l'élévation du trophée à la gloire de Louis XV, prélude majestueux dans lequel les harmonies se surajoutent lentement avec de somptueuses suspensions jusqu'à composer un accord de neuvième. »* (Girdlestone, **J.-Ph. Rameau**, p. 307).

Nouvelle étape de cette évolution : l'ouverture descriptive de **Zaïs**, est une sorte de poème symphonique avant l'heure. Le livret indique : *«L'ouverture peint le débrouillement du chaos et le choc des éléments lorsqu'ils sont séparés. »*

Cette pièce rappelle le Prologue que Rebel écrivit en 1720, pour le ballet des **«Elements»** de Destouches et Delalande; il annonce les œuvres de caractère similaire de Haydn, Milhaud ou Stravinski. Comme dans certaines ouvertures ultérieures, le final s'enchaîne sur un chœur qui permet d'entrer dans l'action sans hiatus.

Clément (**Les cinq années littéraires**, page du 5 janvier 1748, La Haye, 1754) la décrit ainsi : *«Je trouve qu'elle le peint si bien qu'elle en est désagréable : car tout le choc des éléments qui se séparaient et se rajustaient n'a pas dû former un concert bien ami de l'oreille; heureusement l'homme n'était pas encore né pour l'entendre; le créateur lui sauva cette ouverture qui lui aurait cassé le tympan. »*

L'ouverture des **Surprises de l'Amour** (1748) est un retour au type italien avec un **allegro** dansant sur rythmes pointés et nombreux appels de cors, un **menuet** avec intermèdes des instruments à anches et épisode de cors; enfin reprise tronquée de l'**allegro** initial. Les sauts d'octaves qui la ponctuent représente selon Girdlestone les coups de marteau de Vulcain.

L'ouverture de **Pygmalion** (1748) débute par un **allegro** bâti sur des notes martelées. D'Alembert suggère qu'elles représentent les coups de ciseau du sculpteur. Les rythmes pointés, l'accord parfait renversé et arpégé rappelle l'ouverture «à la française». Il en est de même du deuxième volet qui débute par des imitations serrées et poursuit sa route à travers une écriture fort dense, où la basse émet des sortes d'interjection, imitant sans doute, le sculpteur au travail.

Cette ouverture est une véritable partition synoptique, puisqu'elle est écrite en huit portées.

Chabanon, dans son **Eloge de Monsieur Rameau** (pp. 29-30) montre toute la force de cette ouverture :

*«Il y a quelques années, j'entendais avec plusieurs personnes musiciennes un concert nocturne; la salle de concert était ouverte de tous côtés, nous étions dehors et il faisait un orage épouvantable. On exécutait l'ouverture de **Pygmalion** et au **fortissimo** de la reprise, il survint un éclair terrible accompagné d'éclats de tonnerre; nous fûmes tous frappés au même instant du rapport merveilleux qui se trouvait entre la tempête et la musique, assurément ce rapport n'a pas été cherché par le musicien : il ne l'y a pas même soupçonné. Ce qu'il a conçu comme une symphonie brillante, devint pour nous un tableau par le hasard des circonstances, on fait dire presque tout ce que l'on veut à la musique qui chante; celle qui manque de cet avantage, imita-t-elle d'ailleurs, pêche dans son essence; c'est toujours l'image très imparfaite d'un objet contrefait et grimaçant sous un pinceau grossier. »*

Naïs (1749) continue le cycle des ouvertures à programme; un texte placé sur la partition par Rameau précise :

«L'ouverture est un bruit de guerre qui peint les cris et les mouvements tumultueux des Titans et des Géants. »

C'est donc un tableau sonore de l'assaut de l'Olympe par ces êtres mythologiques; le livret est explicite :

«Le théâtre représente les airs. On voit sur la terre les Titans et les Géants qui entassent les monts pour escalader les Cieux. Ils sont conduits par la Discorde et la Guerre... »

L'ouverture de **Zoroastre** (1749) est si nouvelle que Rameau se doit de la commenter :

«Zoroastre est le premier opéra qui fut représenté sans prologue ; l'ouverture en tient lieu. La première partie est un tableau fort et pathétique du

pouvoir barbare d'Abramane et des gémissements des peuples qu'il opprime; un doux calme succède, l'espoir renaît. La seconde partie est une image vive et riante de la puissance bienfaisante de Zoroastre et du bonheur des peuples qu'il a délivré de l'oppression. »

Effectivement se succèdent :

– un **allegro** construit sur des notes scandées de l'accord de ré, avec des «fusées» montantes et des répliques qui forment le premier volet : ce flot furieux de triple croches représente la méchanceté d'Abramane (Ex. 18); un **andante** de 20 mesures présente par son caractère mélodique, toute la bonté de Zoroastre (Ex. 19), et sert de transition vers un **vite** qui, dans son alternance de croches et doubles croches, de disjoint et de conjoint, de chutes brutales de tension, de silences inopinés donne une impression de lutte, de douceur et de violence entremêlées (Ex. 20).

Dans la Préface de l'**Edition Michaélis**, qui date de 1880, Arthur Pougin écrit au sujet de l'ouverture de **Zoroastre** :

«Il faut savoir que Rameau qui avait la faiblesse de croire à la puissance pittoresque de la musique en dehors du secours des paroles, s'ingéniait souvent dans ses ouvertures, soit à imiter tel fait naturel, soit à peindre les péripéties d'un grand événement. »

Phrase stupéfiante qui nous fait mieux saisir l'incompréhension dans laquelle Rameau était tombé au moment même où il allait «ressusciter», grâce aux efforts de Saint Saëns, Debussy, Dukas ou... Pougin.

L'ouverture d'**Acante et Céphise** (1751) représente également une étape vers l'ouverture symphonique descriptive. Il s'agit d'une fresque étonnante, dont les trois mouvements portent un sous-titre :

– **Vœux de la Nation** (réjouissances offertes au peuple pour la naissance du Duc de Bourgogne) ;

– **Feux d'artifices** (cinq mesures du tocsin, ponctué de coups de canon, qui accentuent l'atmosphère de fête) ;

– **Fanfares**, dont les imitations rythmiques suggèrent les cris de « Vive le Roi ».

Un contemporain (1) écrit :

«Le bruit des canons, l'éclat des bombes, la rapidité des fusées, le ciel étincelant, le tumulte, les cris de joie, tout est peint avec les couleurs les plus mâles. »

On ne peut passer sous silence, ces préludes qui ouvrent les actes de ballets de **Zephyre, la Guirlande, Anacréon** etc... Ce ne sont que de brèves ritournelles (celle de **Zephyre** dure 40 secondes!) Car ces ouvrages, d'essence chorégraphique pouvaient être incorporés à des œuvres plus importantes : c'est le cas des **Sybarites** (2) qui, après une carrière indépendante, prirent en 1757 la place de la **Lyre enchantée** dans les **Surprises de l'Amour**.

De la même époque, la **Naissance d'Osiris** utilise dans sa **sinfonia** un **gai** qui termine l'ouvrage sous forme de contredanse : il y a bien là volonté de synthèse de l'action dramatique.

Avec les **Paladins** en 1760, nous atteignons le stade de «prélude-divertissement» qui, à la manière déjà de l'ouverture de **Castor et Pollux**, laisse présager l'ouverture «pot-pourri» de Weber : le **gai** final se retrouve acte III, scène IV. Le **très vite** et le **lent** qui complètent le triptyque, montrent que l'«ouverture à l'italienne» est définitivement adoptée.

Une autre ouverture, sans lien avec l'ouvrage a été retrouvée, et on peut évoquer, à moindre échelle, Beethoven et les 4 ouvertures qu'il écrivit pour le seul opéra **Fidélio**.

L'ouverture des **Boréades** (1764), avec son mouvement initial **vif**, son **menuet**, son **presto** appelé la **Chasse** suivi d'un chœur débutant par les mots «**suivez la chasse**», est l'image de ces symphonies françaises tant goûtées au «Concert Spirituel» et que le jeune Mozart, venu justement à Paris en cette année où meurt Rameau, put entendre et admirer (la **chasse** comme dernier mouvement de symphonie fut fort en usage à l'époque).

Ainsi le rôle majeur de Rameau dans l'évolution de l'ouverture est incontestable. Il s'émancipe d'abord de la coupe lullienne en introduisant des procédés nouveaux d'écriture ou d'orchestre dans le cadre désuet de «l'ouverture à la française» : liens avec l'action par des rappels de thèmes (**Hippolyte..., Castor..., Platée, Les Fêtes de Polymnie**), enchaînement direct avec la première scène (**Zaïs, les Boréades**), utilisation d'un élément parodique dans **Naïs** avec le chœur reprenant l'ouverture, résumé du drame dans **Zoroastre** ou **Pygmalion** et fresque symphonique dans **Zaïs** ou **Naïs**.

Donc Rameau, a – si on le veut – ses trois manières, lui aussi (!) :

– coupe traditionnelle amplifiée par les moyens musicaux (1733-1745) ;

– passage à l'ouverture italienne (1745-1748) ;

– ouverture symphonique et descriptive (1748-1760).

Pour mieux comprendre la résistance que Rameau dut vaincre en son temps, il n'est que de lire comment Chabanon appréhende l'ouverture de **Naïs** dans son **Eloge de Monsieur Rameau** (1764), pp. 25-27 :

«Rien de si dangereux... que ce projet formé de peindre, surtout en symphonie. Cette intention ne sert qu'à gêner l'imagination du musicien, à la fixer sur quelques petites ressemblances douteuses auxquelles il sacrifie tout et à le distraire à la recherche de la belle mélodie... L'ouverture de Naïs peint... l'attaque des Titans. En ce cas on doit y entendre les cris séditieux de ces enfants de la Terre; y voir les rochers déracinés par leurs mains, s'amonceler comme les nuages dans la tempête. Que l'on me fasse entrevoir ces tableaux, non pas tracés, mais indiqués dans un seul passage de l'ouverture, et je passe condamnation. Cette ouverture, selon moi, est une mélodie forte, hardie, et dont le caractère tranchant et particulier est renforcé par quelques pratiques d'harmonies extraordinaires. Les personnes trop peu exercées pour saisir cette mélodie disent qu'elle est baroque; celles qui peuvent la sentir, la trouvent neuve et fortement pensée ; ils en sont émus; et ces intonations âpres et sauvages, ces passages brusques, cette harmonie hérissée, si j'ose parler ainsi, leur semblent une analogie plus que suffisante avec le combat des Titans qui occupe leurs regards. Cette analogie est la peinture que la musique dût nous offrir. »

Du moins, Rameau – tout autant que dans ses symphonies d'opéra – a considérablement fait évoluer l'ouverture, en raison même des progrès qu'il fit accomplir à son orchestre en adoptant la clarinette (**Acante et Cephise**), le tambour voilé (**Zaïs**), le cor (**le Temple de la gloire**) etc...

L'ouverture romantique de Berlioz, de Weber, de Wagner est en germe dans ses dernières ouvertures : Gluck, ne reprend-il pas les idées de Rameau, lorsque dans la Préface d'**Alceste**, il écrit :

«J'ai considéré que la symphonie (l'ouverture) devait prévenir les spectateurs de l'action à représenter, et en former, pour ainsi dire, l'argument. »

Daniel PAQUETTE

TABLE DES EXEMPLES

Ex: 1 Hippolyte...

Ex. 2.

Ac cou rez ha bi tants des

bois

Ac cou rez ha bi tants des

ex. 3. fig. 1 fig. 2

ex. 4 Les Indes...

(quel plaisir pour moi ....)

ex. 5

ex. 6 Castor...

8va b.

ex. 7

8va b.

Ex. 8

8va b.

Ex. 9

Ex. 10 Les Fêtes d'Hébé,

Ex. 11.

Ex. 12 Dardanus,

Ex. 13

Ex. 14

Ex. 15 Platée,

Ex. 16

Ex. 17

Ex. 18 : Zoroastre

Ex. 19

Ex. 20

Aucune étude globale n'a, semble-t-il, été entreprise sur les ouvertures de Rameau (autant que des danses, des «symphonies» qui font aussi l'objet de trois émissions radiophoniques diffusées par **l'Entente Universitaire du Télé-Enseignement de l'Est de la France** sur le réseau de **France-Culture** les 21-28 avril et 5 mai.

C'est à l'excellent ouvrage de Cuthbert GIRDLESTONE, **J.-Ph. Rameau** qu'il faut s'adresser en premier, et sub **verbo** «ouverture», consulter les grandes Encyclopédies : **Bordas, Larousse, Grove's, M.G.G., et Riemann.**

* On écrit le ton Majeur en majuscule, le mineur en minuscule.

---

(1) DAQUIN de CHATEAU LYON, **Siècle littéraire de Louis XV...** Amsterdam 1752, I, pp. 75-76.

(2) Que le Département de Musicologie de l'Université de Lyon II fera revivre (après l'avoir restauré à partir du manuscrit) le 28 avril 1983 dans la Manifestation organisée par les Autorités universitaires pour le tricentenaire du musicien officiel de la Ville de Lyon de 1713 à 1715.

EXISTE-T-IL UNE TECHNIQUE VOCALE PROPRE A RAMEAU ET SON EPOQUE ?

Un chanteur du XVIIIe siècle nous répond : M.J.A. BERARD (1710-1772)

par Birgit GRENAT,
Professeur de chant,
Ancien Membre de l'Ensemble des Arts Florissants

Birgit GRENAT : M. Jean-Antoine BERARD, devant écrire un article sur la technique vocale utilisée pour chanter M. Rameau, j'ai immédiatement pensé à m'adresser à vous. En effet, nul n'est plus compétent que vous en la matière et plus au cœur même du problème : vous chantez tout d'abord à l'Opéra, puis à la Comédie Italienne.

Votre talent incite M. Rameau à vous écrire un rôle dans « Les Indes Galantes » données à l'Académie Royale de Musique. Puis, en 1745, vous vous retirez de la scène pour vous consacrer à l'enseignement du chant, domaine où vous excellez également. Enfin, en 1755, vous rassemblez vos expériences pédagogiques dans un ouvrage intitulé « L'Art du Chant », qui m'a amenée tout naturellement à venir vous soumettre les problèmes auxquels peuvent se confronter nos lecteurs pour bien interpréter la musique de votre époque. Je jouerai donc le rôle de Candide si cher à M. de Voltaire, et commencerai d'emblée par une question un peu abrupte : pourquoi un traité sur « L'Art du Chant », et celui-ci est-il complet ?

Jean-Antoine BERARD : Parce qu'il en coûte de saisir le vrai parmi une foule de principes qui, ayant leurs racines dans la Nature, devraient toujours être les mêmes, et qui, cependant, ne sont que trop contradictoires entre les mains des différents Maîtres. Mais il est bien difficile d'embrasser toute l'étendue de la matière, et de ne point omettre de détails et d'observations nécessaires.

B.G. : Pour vous, comment doit agir un bon professeur de chant pour former une voix propre à la musique dite baroque ?

J.A.B. : Un maître de chant ne doit pas seulement étudier ses organes, mais encore ceux de ses écoliers. Il ne mettra dans leur bouche que des sons analogues à leurs organes : il ne pliera point leur voix à la sienne, mais il pliera la sienne à la leur.

B.G. : Comment résumeriez-vous en quelques mots ce qu'est l'Art du Chant ?

J.A.B. : Il me semble que l'on peut aisément réduire l'Art du Chant à celui de faire mouvoir à propos les organes de la Voix et de la Prononciation.

B.G. : Puisque vous parlez des organes, pourriez-vous décrire de façon succincte le mécanisme vocal ?

J.A.B. : Les organes de la Voix peuvent se réduire aux poumons, à la trachée-artère et au larynx. Mais on doit chercher le principal organe de la Voix dans ce que nous appellerons rubans sonores ou cordes vocales.

B.G. : Comment ces divers éléments fonctionnent-ils pour fabriquer un son ?

J.A.B. : L'air contenu dans les poumons doit être regardé comme l'archet qui imprime du mouvement aux cordes vocales. Il est évident que la force ou la faiblesse des sons augmentera à mesure que l'air agira sur les cordes vocales avec plus ou moins d'énergie.

B.G. : J'en conclus qu'il faut, avant tout, apprendre à maîtriser cet air. Que faut-il donc savoir et faire pour bien respirer ?

J.A.B. : L'Inspiration est le mouvement de l'Air qui entre par la bouche et va remplir toute la capacité des Poumons, elle suit nécessairement de la dilatation de la poitrine qui a son principe dans le

mouvement des côtes qui s'élèvent en se portant en dehors et dans la contraction du diaphragme qui descend et comprime le ventre. L'Expiration est l'action des organes par laquelle l'Air est chassé des Poumons, elle se rapporte au rétablissement du diaphragme et au rétablissement de la poitrine, qui se fait par l'abaissement des côtes. C'est cet air qui doit servir à la formation de la Voix et par conséquent au Chant.

B.G. : Et le larynx ?

J.A.B. : Le larynx monte tout entier dans les sons aigus et descend dans les sons graves. Il n'arrive presque jamais dans le chant qu'on ôte au larynx la liberté de monter ou descendre.

B.G. : Ces précisions apportées, en admettant qu'un élève sache parfaitement maîtriser ses organes vocaux, comment lui donner les moyens de faire de la Musique ? Et qu'est-ce que la Musique ?

J.A.B. : Cicéron dit que la Musique se propose de peindre les passions du cœur humain et les mouvements qui ont lieu dans le monde physique. D'après cette remarque, je diviserai les Sons à caractère (j'entends par-là tous les sons marqués au coin de la Passion) en deux classes : je mettrai dans la première ceux qui ont rapport aux grandes passions et aux mouvements violents, et dans la seconde ceux qui ont rapport aux passions tranquilles et à des mouvements peu considérables et gracieux. L'art de bien Inspirer et de bien Expirer est le principal ressort qui produit ces sons.

B.G. : Pouvez-vous nous en expliquer la génération ?

J.A.B. : Les sons de la première classe sont dits : Violents, Entrecoupés, Majestueux et Etouffés. Pour les Sons Violents, sortir l'air avec une extrême rapidité par la Glotte. Pour les Sons Entrecoupés, suspendre l'Expiration à la fin de chaque son : il n'y aura point de liaison d'un son à l'autre, plus la suspension sera considérable, plus les sons seront entrecoupés. Pour les Sons Majestueux, expirer quelques temps sur chaque son de manière que l'air sorte avec une certaine vitesse qui croisse successivement. Pour les Sons Etouffés, s'arrêter un peu sur chaque son et le retenir dans la bouche où il s'amortira.

Les sons de la deuxième classe sont dits : Légers, Tendres et Maniérés. Pour les Sons Légers, ne presque point insister sur les sons, rendre l'air en petit volume et avec douceur. Pour les Sons Tendres, expirer quelques temps et mollement sur chaque son. Pour les Sons Maniérés, expirer le plus doucement possible. Ces différents sons peuvent varier à l'infini, c'est-à-dire que leur caractère peut être plus ou moins marqué.

B.G. : Maintenant que nous avons débattu dans sa quasi totalité de la technique pure, pourrions-nous aborder la prononciation et son utilité?

J.A.B. : Je considère la prononciation comme principe d'imitation et d'harmonie : elle est très propre à peindre aux oreilles et à l'âme tous les bruits et les divers sentiments. Mais ce soin ne doit point nuire aux égards que l'on doit avoir pour notre langue : je me suis appliqué à démêler les différences entre Prononciation et Articulation. La Prononciation consiste à ne point donner aux lettres d'accent étranger : elle dépend de la connaissance pratique des brèves et des longues, des « e » ouverts et fermés, et s'attache à conserver aux lettres leurs qualités propres. Il existait trois espèces de chant : le chant dur, doux et naturel, j'ose ajouter deux nouvelles espèces : le chant obscur et clair.

B.G. : Comment obtenir ces différents chants ?

J.A.B. : La force des mouvements pour la génération des lettres (ceux de la langue, la lèvre, le gosier) peut croître, alors la prononciation deviendra plus dure; la douceur peut en augmenter, alors la prononciation sera plus douce; ils peuvent être ni doux, ni forts, et la prononciation sera naturelle. L'Air vibré peut être plus ou moins retenu dans la bouche, la prononciation sera plus obscure; on peut laisser à cet air une sortie plus ou moins libre, et la prononciation sera plus ou moins claire.

B.G. : Comment choisir la bonne prononciation, et faut-il en changer souvent ?

J.A.B. : C'est au caractère des paroles de décider l'usage qu'on doit faire des différentes prononciations. Quand les paroles représentent les degrés d'accroissement d'une passion, la prononciation doit devenir plus dure ou plus douce, plus obscure ou plus claire; quand elles expriment le passage d'une passion à une autre opposée, une prononciation douce et claire doit succéder à une prononciation dure et obscure, etc...

B.G. : Qu'apportent ces diverses prononciations à la beauté du Chant ?

J.A.B. : Les diverses prononciations sont dans le chant ce que les couleurs sont à la peinture.

B.G. : Comment résoudre le problème des consonnes nasales comme on, an, si propres à la langue française ?

J.A.B. : Toutes les fois que la lettre **o** précède une consonne nasale et qu'il faut exécuter quelqu'agrément sur cette syllabe, on doit faire tomber le repos sur l'**o**, en observant qu'il doit être un peu obscur : l'o...mbre, le trio...mphe. Mais dans la déclamation du récitatif, il faut prononcer comme à l'ordinaire. Cette règle est valable pour les palatales mouillées comme : somme...il, etc...

B.G. : M. de Montéclair dans ses Principes de Musique, publiés en 1736, nous dit : « La bonne prononciation des paroles donne la dernière perfection au Chant Français. On prononce en chantant comme en parlant, excepté que comme le chant tient plus longtemps les sons que le parler ordinaire, il faut y articuler plus fortement les consonnes ». Etes-vous d'accord avec lui ?

J.A.B. : L'Articulation est l'Art de bien faire sentir en chantant les lettres et les syllabes de chaque mot. Il me semble qu'il y a bien des différences entre l'articulation et la prononciation : l'une se propose de charmer les oreilles et de peindre aux Esprits par des sons heureusement modifiés, l'autre ne prétend offrir que des sons nets et distincts, faibles ou forts.

B.G. : Faut-il vraiment articuler plus fortement, comme le préconise M. de Montéclair ?

J.A.B. : L'articulation doit être plus ou moins exagérée si l'on est à une plus ou moins grande distance de l'Auditeur. Mais on doit doubler les lettres dans tous les endroits marqués au coin de la Passion. Selon que les Passions croissent ou varient, il y a bien des nuances et des différences.

B.G. : Ce doublement des consonnes est-il bien utile ?

J.A.B. : J'ai réussi en faisant pratiquer cette règle à donner dans les chants des airs de haine, de désespoir, d'amour, et toutes sortes de passions, à des gens faits pour les ignorer.

B.G. : Y a-t-il une règle pour user de ces articulations dans le bon goût ?

J.A.B. : Le caractère des Paroles doit décider de l'usage que l'on fait des Sons à Caractère et des différentes sortes de prononciation et d'articulation, ainsi que de la durée, de l'énergie ou de la douceur, de la vivacité ou de la lenteur des différents agréments.

B.G. : Justement, parlons des agréments, bien que ce ne soit pas là notre propos. Quels sont-ils et à quoi servent-ils ?

J.A.B. : J'ose réduire les agréments au nombre de douze : quatre cadences (appuyée, précipitée, molle et double), une demi-cadence ou coup de gorge, deux ports de voix (entier et feint), un accent, un coulé, un flatté ou balancé, et deux sons filés (entier ou demi-filé). Les agréments sont des moyens sûrs de produire de violents effets dans l'Ame des Auditeurs.

B.G. : M. de Montéclair dans ses Principes de Musique, nous en donne six de plus : le Sanglot, la Chute, le Tour de Gosier, le Passage, la Coulade, le Trait, et utilise une dénomination différente de la vôtre pour les autres ornements. J'aimerais, d'ailleurs, pour conclure, citer à nouveau M. de Montéclair. Il écrit : « Il ne suffit pas pour bien chanter le français de savoir bien la Musique, ni d'avoir de la voix, il faut encore avoir du goût, de l'âme, de la flexibilité dans la voix et du discernement pour donner aux paroles l'expression qu'elles demandent suivant les différents caractères. Il faut s'exercer à bien porter, lier et filer les sons, à les rendre onctueux dans les chants tendres, douloureux dans les chants pathétiques, fermes dans les airs de mouvement, légers dans les airs gays et brusques dans les chants qui expriment la vivacité ou la colère ». Peut-on résumer ainsi l'Art du Chant ?

J.A.B. : On peut réduire l'Art principal du Chant à celui de chanter avec une grande justesse d'intonation, de lier les sons les uns aux autres, de faire usage des Sons à Caractère, de bien exécuter les agréments et de plier son action, son attitude au chant. Mais on aurait tort de définir un bon chanteur comme un être qui a des poumons, un gosier, une bouche et des oreilles bien organisées. Il faut de plus qu'il pense et qu'il sente.

Paris, 8 mars 1983

*
* *

BIBLIOGRAPHIE :

– Jean-Antoine BERARD, **L'Art du Chant**, 1755, dédié à Madame de Pompadour, Fac-similé MINKOFF, Genève.

– M.P. de MONTECLAIR, **Principes de Musique**, 1736. Fac-similé MINKOFF, Genève, 1972.

Quelques échos de « Fêtes Galantes » dans l'œuvre lyrique de Rameau :

LES MUSETTES

par J. Christophe MAILLARD,
Professeur agrégé d'Education Musicale

Alors que d'excellents groupes de musique baroque recréent, en un style parfait et avec une sonorité orchestrale paradoxalement «nouvelle» parce que restituée, il aura fallu attendre jusqu'à la prochaine production des **Indes Galantes** par la **Chapelle Royale** au Théâtre du Châtelet (en juin prochain), pour retrouver une couleur instrumentale qui n'a jamais été vraiment réentendue depuis presque deux siècles : celle voulue par Rameau dans ses scènes avec musettes.

Instrument presque exclusivement français, la musette est à son apogée lorsque Rameau aborde la musique théâtrale. Mentionné déjà depuis le célèbre **Syntagma Musicum** de Praetorius (1619), l'instrument a connu en un peu plus d'un siècle une carrière assez glorieuse, même si elle n'égale pas celle des autres instruments à vent, tels le hautbois, la flûte à bec et surtout la flûte traversière. Dérivée de la cornemuse des bergers, elle en est une adaptation aristocratique et savante : l'air est insufflé dans la poche à l'aide d'un soufflet (au lieu du porte-vent à bouche), les bourdons si caractéristiques sont d'un encombrement minimum puisqu'ils sont tous les quatre contenus dans un petit cylindre creusé un peu à la manière d'un cervelas, et les deux chalumeaux sont recouverts d'un nombre suffisant de clés pour obtenir le total chromatique, partant du fa, 1er interligne de la clé de sol jusqu'au ré, 2ème ligne supplémentaire de cette même clé (à l'exception du dernier do dièse). Sa sonorité est extrêmement douce, notamment de par sa perce cylindrique. Grâce à l'ingéniosité du facteur et instrumentiste Martin Hotteterre (le père de l'illustre Jacques Hotteterre le Romain), le second chalumeau, ou **petit chalumeau**, bouché par les clés lorsqu'on joue le **grand chalumeau** complète en hauteur l'étendue de ce dernier lorsque l'on actionne lesdites clés. Assez complète, comme peut en juger le lecteur, la musette est l'instrument de prédilection des compositeurs lorsqu'ils cherchent à recréer l'ambiance pastorale tant prisée dans les ballets de cour, puis dans de nombreuses scènes de tragédies lyriques. En 1672, elle aura l'honneur d'une première méthode, écrite à Lyon par le magistrat Borjon de Scellery, mais c'est à Jacques Hotteterre le Romain, déjà cité, que l'on devra l'ouvrage didactique le plus complet sur cet instrument, en 1738, soit en pleine période créatrice pour Rameau.

La première œuvre lyrique du compositeur, **Hippolyte et Aricie**, date de 1733. Les musettes y tiennent une place non négligeable, et cela n'a rien de surprenant car Rameau s'inscrit dans une tradition qui remonte à bien avant Lully. Citons pour mémoire deux ballets de Cour les utilisant : **Le Triomphe de Minerve** (1615) et **Tancrède** (1619). Admirées par Mersenne et Trichet dans les années 1630-40, on les retrouvera en 1664 dans une marche extraite du ballet de Lully **Les Plaisirs de l'Ile Enchantée**, puis dans de nombreuses comédies-ballets du «Florentin» (**Monsieur de Pourceaugnac, Les Festes de l'Amour et de Bacchus**), et enfin dans des tragédies lyriques telle **Alceste** (1674). Le prologue de cet opéra servira sans doute de modèle pour les compositeurs à venir, puisque de nombreux éléments s'y trouvant seront reproduits pendant presque un siècle.

La musette fait partie de l'orchestre de scène, au même titre que les hautbois et les bassons, et ce petit ensemble assurera une certaine quantité de ritournelles instrumentales ainsi que quelques airs de danse. Bien que l'orchestration ne soit pas extrêmement précise, il est facile de trouver par déduction les morceaux convenant le mieux à l'instrument : ambitus, modulations restreintes ou tout du moins peu hardies (à cause du bourdon), caractère pastoral. Après Lully, Montéclair, (**Jephté**) et Campra (**Ballet des Ages**) pour ne citer que ces deux-là, donneront à la musette une place importante dans leurs ouvrages théâtraux. Tel est l'«héritage» laissé à Rameau lorsqu'il entreprend la composition de son premier opéra. La musette s'est en outre illustrée dans de nombreux autres genres : la suite et la sonate (à deux dessus ou avec basse continue), la cantate, le concert en trio, le concerto, etc... En outre, le genre «musette» est très souvent employé pour d'autres instruments, puisqu'il s'agit d'une sorte de danse, de caractère naïf et tendre, dont l'accompagnement est basé sur une harmonie en bourdon.

Si l'on considère l'ensemble de l'œuvre lyrique de Rameau, on constate que presque la moitié de cette production fait appel à la musette. C'est dire le cas qu'il en fait. On pourrait d'abord penser que c'est le librettiste qui guide son choix, mais le problème n'est pas si simple : une musette indiquée dans un texte ou en tête d'un morceau pourra être jouée par d'autres instruments, comme le fait par

exemple Reibel dans sa «simphonie» **Les Plaisirs Champêtres**. Rameau, de son côté, incluera des Musettes dans certains opéras, mais sans utiliser cet instrument : c'est le cas de **Platée** (acte III, scène VI), où «les habitants de la campagne mêlent leurs danses à celles des Satyres et des Dryades». Les violons et les flûtes se contenteront de jouer seuls, avec la basse continue. Dans les **Fêtes d'Hébé** (3ème entrée, scène V), après que les bergers aient joué sur de véritables musettes la danse du même nom (que nous observerons plus loin), Mercure déclare :

«Non, non, dans vos retraites,
Les hautbois, les musettes
Ne chanteront jamais
De si brillants attraits»,

tandis que Terpsichore danse une autre musette, mais accompagnée par les flûtes et les violons. Ce dernier exemple souligne la dissociation entre le genre et l'instrument, de même qu'il montre à quel point ce dernier reste l'apanage des bergers.

Les musicologues ont souvent insisté sur le caractère conventionnel des scènes pastorales. Il est vrai qu'elles sont souvent éloignées du contexte et de l'action, et que l'apparition de paysans donne maintes fois l'impression d'une séquence «obligée». Le choix parfois malheureux de Rameau pour ses librettistes est pourtant vite oublié lorsque l'on constate avec quel bonheur il tire parti des diverses situations. Dans le cas des musettes, Rameau pourra les employer de diverses manières : dans le cadre d'un morceau instrumental, dans un air ou dans un chœur. Selon la fantaisie de son collaborateur dramaturge, les musettes interviendront dans le prologue, au milieu de l'action, ou un peu plus souvent vers la fin. Dans la majeure partie des cas, la durée de leur intervention ne dépasse pas une scène. Notons pourtant que la musette est l'instrument «rare» le plus employé chez Rameau, puisque le flageolet est d'une utilisation très anecdotique (par exemple dans **Pygmalion**) et que la vielle n'est que citée au début dans l'effectif instrumental des **Fêtes de l'Hymen et de l'Amour**.

Les découpures des scènes d'opéras ou opéras-ballets entraîneront une composition assez imposante. Trois exemples permettront d'entrevoir une sorte de constante quant à l'emploi de l'instrument :

— Dans les **Indes Galantes** (Prologue, scène II), Hébé chante un air (**«Musettes, résonnez...»**), suit un chœur reprenant le même thème, et l'orchestre enchaîne avec une **musette en rondeau**. Les instruments ne semblent plus requis pour le restant de la scène, quoique Hébé déclare à la fin : «Les Tambours font taire nos musettes», et que l'air grave et les menuets paraissent fort jouables sur l'instrument.

— Dans les **Fêtes d'Hébé** (Acte V, scène VI), une bergère chante l'air **L'Amour règne en ces bois**, suivi par un chœur analogue alors qu'une **musette en rondeau** viendra clore cette séquence.

— Dans **Hippolyte et Aricie** (Acte V, scène VIII), une marche de la **Troupe des habitants de la forêt** sera suivie du chœur **Chantons sur la musette**.

Dans les deux derniers cas, une courte ritournelle instrumentale, à la fin de la scène précédente, avait annoncé la venue des musettes.

Les actes de ballet, souvent de moindre envergure, prévoient un canevas plus modeste : dans **La Guirlande** par exemple, une courte **musette** insmentale sera suivie d'**un air**, assez court lui aussi.

Multiplier les exemples risquerait de devenir fastidieux : contentons-nous de constater qu'une scène avec musette, telle que Rameau la conçoit, forme un tout quasi détachable du reste de l'œuvre, sorte de séquence où une atmosphère particulière est donnée, tendre et mélancolique.

Les particularités de la musette sont proches d'une série d'astreintes : lorsqu'un compositeur français du début du XVIIIème siècle écrit pour cet instrument, il en est parfaitement conscient et il l'utilisera de bien diverses manières : Jacques Hotteterre ignorera ces servitudes en faisant moduler la musette dans diverses tonalités assez éloignées du do initial (**3ème Suite à deux dessus**), Joseph Bodin de Boismortier, au contraire, se cantonnera dans une harmonie sécurisante du type tonique-dominante (surtout dans ses **Duos des opus 11 et 17**), et d'autres musiciens auront recours au système du rondeau. Le **refrain**, d'aspect naïf et populaire, laissera la place à des **couplets** légèrement plus complexes. C'est le procédé qui attirera le plus Rameau pour ses musettes instrumentales. Il confie à la musette le thème du rondeau, comme dans les **Indes Galantes** :



alors que les couplets pourront l'oublier, comme dans le second couplet de la même pièce :

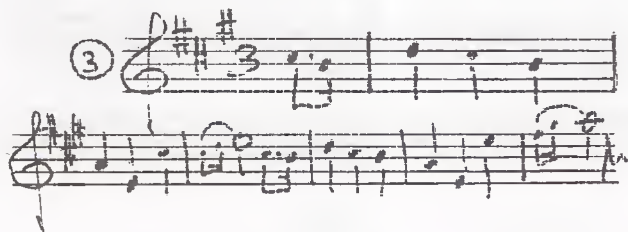


Dans Naïs, Rameau poussera la chose en écrivant un **rondeau** lent, confié aux musettes, alors que le couplet se passera d'elles et qu'il sera vif.

En ce qui concerne les pièces vocales, le principe de l'**aria da capo** fait utiliser la musette de la même façon, même si elle joue aussi dans certains couplets. Mais dans tous les cas, la prégnance que doit avoir le refrain est soulignée par son timbre si particulier : Rameau semble avoir parfaitement compris combien elle se prête à la forme d'un rondeau (comme Clérambault l'avait lui-même pressenti dans sa cantatille **La Musette**).

L'aspect tendre, voire nonchalant de la musette est ce que Rameau a su le plus heureusement utiliser. La danse elle-même, de tournure volontairement naïve, prendra même chez Rameau un aspect magique, voire hiératique. Les raisons sont multiples : le contexte artistique général, saturé par les images néo-classiques des **Bergers d'Arcadie** et par l'intellectualisme précieux de **l'Astrée**, s'oriente plutôt vers un préromantisme qui est celui des fêtes galantes de Watteau ou de Lancret.

Diderot, en déclarant que Rameau «nous a délivrés du plain-chant de Lulli» pense peut-être à la façon si particulière avec laquelle notre compositeur s'est penché sur un sujet si conventionnel, à première vue, que la pastorale. Observons les indications qu'il fournit pour les musettes : doux, gracieux, lentement, tendre... puis considérons les mélodies, tantôt simples et conjointes, ou faisant appel à l'accord de tonique comme dans **Hippolyte et Aricie** :



tantôt, tout en conservant une simplicité exemplaire, animées par un rythme où les silences, les tenues et les notes rapides créent déjà une ambiance si particulière (**Les Fêtes d'Hébé**).



La découpure des scènes, les formes et les tournures mélodiques sont chez Rameau dignes du plus grand art. Mais c'est peut-être dans l'instrumentation que le génie du compositeur se fait le plus sentir, car c'est avec lui que l'utilisation des musettes dans un orchestre d'opéra parviendra à son aboutissement. Le terme **baroque**, employé en musique, entraîne généralement d'interminables controverses : n'y a-t-il pas là une de ses plus remarquables illustrations ? Quoi de plus équivoque en effet que de créer une atmosphère simple et naïve par les artifices subtils d'un orchestre parvenu à une grande diversité de timbres et par l'emploi d'un instrument à la fois complet et limité ?

Traditionnel, Rameau sait le rester en réemployant le doublage musette-hautbois que Lully avait déjà exploité (**Fêtes de l'Hymen et de l'Amour**) :

Ex : 5

Il parvient pourtant à s'échapper de cette formule, laissant seules voix, musette et basse continue (**La Guirlande**) :

Ex : 6

Le phénomène du doublage peut se répartir dans tout l'orchestre, allégeant considérablement l'effet sonore (**Hippolyte et Aricie**) :

Ex : 7

L'extrait suivant, emprunté aux **Indes Galantes**, constitue un exemple parfait de légèreté, les petites flûtes évoquant les oiseaux venant se mêler aux musettes.

Ex : 8

Le lecteur sait le tournant décisif que prendra l'opéra français après Rameau. Tout en respectant une tradition conventionnelle, notre compositeur était parvenu à renouveler un genre qui aurait risqué de s'essouffler. Après sa mort, le répertoire lyrique ne jugera plus utile de s'encombrer de l'attirail désuet de ces anciens ouvrages. La musette s'éteindra progressivement jusqu'à la Révolution, et aucune grande œuvre marquante ne fera plus appel à elle, si ce n'est les pièces purement instrumentales que pourront encore produire des compositeurs âgés, tels Michel Corrette, les Chédeville et quelques autres.

Ex. (5)

Ex. (6)

Ex. (7)

(8) Petites flûtes

Altos.

Hébé

accompagnez le doux son ma ... (ge)

Rameau a considérablement contribué à renouveler le langage musical, et ses ouvrages théoriques en sont le plus brillant exemple. Mais n'y a-t-il pas ici une image parfaite de la façon dont le musicien dijonnais a su exploiter (pour ne pas dire sublimer) tous les acquis précédents ? A l'écoute ou à la lecture de ces quelques scènes, tout semble clair : la personnalité du compositeur est intacte, et pourtant aucun bouleversement à la tradition n'est manifeste. Peu d'artistes ont réussi à ce jeu dangereux.

Jean-Christophe MAILLARD
Clamecy, Mars 1983

*
* *

(Suite de la page 2)

le discours prononcé par Daniel Paquette lors de la séance solennelle de remise de son Prix en janvier 1983, paraîtra dans les colonnes de notre confrère, le **Journal de la Confédération musicale de France.**

Largement rapportée par la presse dijonnaise et lyonnaise, cette Séance solennelle de l'Académie de Dijon fut suivie par une foule de personnalités et un large public : M. Robert POUJADE, Ministre - Maire de Dijon félicita son ancien collègue du Lycée Carnot, M. Lucien HERARD et l'Amiral BERTRAND, Présidents d'Honneur de l'Académie, M. AMPAUD (Président), M. Pierre FEUILLEE (Président du Jury), M. Jean PINEL (Préfet de Région), M. Jacques VAUDIAUX (Président de l'Université), M. Edouard POMMIER (Directeur Régional des Affaires Culturelles), M. Jean-Louis GAND (Directeur du Conservatoire) et de nos collègues, M. MAIZIERES, Mesdames LAMY et FARENC.

Notre revue a toujours été heureuse de publier les articles de Daniel PAQUETTE : le présent numéro est riche d'une contribution inédite qu'il consacre aux **Sinfonies d'ouvertures chez Jean-Philippe RAMEAU.** Notre équipe a suivi son action généreuse et désintéressée au Service de l'Art et de l'Enseignement. Nous avons partagé avec lui et les siens les peines qui les ont accablés, et nous nous réjouissons aujourd'hui de ces lauriers qui lui reviennent à l'unanimité du Jury. Que ce Vice-Président particulièrement compétent de la **Société Rameau** reçoive ici l'expression de notre amitié, et nos félicitations pour ce Prix parfaitement opportun. Et que surtout vive la Musique de Rameau, qui nous est enfin restituée comme une ondée bienfaisante, et dans laquelle nous retrouvons notre identité profonde.

Octave MOREL

Autour des

« Pièces de Clavecin en Concert »

de Jean-Philippe RAMEAU

par Jérôme HANTAI

Le manuel d'Histoire de la Musique que nous utilisions en classe résume l'œuvre de Rameau en ses ouvrages théoriques et ses œuvres lyriques, mais n'accorde qu'une place très petite à sa musique instrumentale : En fait, ne sont citées que ses **Pièces de clavecin** de 1706 et de 1724. Une redécouverte de toute la musique d'un des compositeurs français les plus importants (et d'un des compositeurs les plus typiquement français) s'impose aujourd'hui comme une nécessité absolue.

La commémoration en 1983 du tricentenaire de la naissance de Rameau à Dijon a déjà suscité la réalisation de plusieurs enregistrements d'œuvres méconnues ou même tout à fait inconnues de ce compositeur, tandis que de nombreux concerts illustrent partout en France ses opéras, sa musique instrumentale, ses motets, ses cantates... D'autres réalisations importantes sont prévues pour le courant de l'année et on ne peut que s'en réjouir, même s'il est un peu regrettable d'avoir dû attendre un anniversaire pour cela.

Cette redécouverte d'une grande partie de la musique de Rameau passe d'une manière assez significative par l'usage des techniques vocales et instrumentales du XVIIIème siècle – ce que l'on appelle souvent la manière « baroque » d'aborder la musique ancienne. Il s'agit d'un courant qui ne se limite pas à la simple utilisation d'instruments « de musée », mais qui suscite dans des domaines très variés (danse, théâtre, lutherie, etc...) des recherches approfondies sur la nature même de cette musique et sur les meilleurs moyens de la servir, car c'est une démarche musicale avant tout, même si les problèmes historiques y sont étroitement liés.

La nécessité de retrouver cette écoute originale de la musique se fait sentir avec une acuité toute particulière en ce qui concerne les œuvres avec clavecin de Rameau. Ses trois livres de **Pièces de clavecin** (1706, 1724, 1728), et surtout ses **Pièces de clavecin en Concerts** (1741) dont nous allons parler, ne souffrent en aucune façon une « version piano » que d'aucuns voudraient « moderne », mais qui en réalité nous ramène souvent presque un siècle en arrière sur le plan musical. La musique pour clavier de Rameau est conçue si spécialement pour le clavecin, et elle utilise de façon si constante les possibilités spécifiques de cet instrument (a), qu'il est seul capable de proposer une lecture authentique et fidèle de la partition.

Les cinq **Concerts** de 1741 portent bien leur titre : il s'agit en effet avant tout de « Pièces de clavecin ». Ne citons comme preuve que la **Préface** même de Rameau :

> **Ces Pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer ; on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément : c'est du moins l'opinion de plusieurs personnes de goût & du métier que j'ai consultées sur ce sujet, & dont la plûpart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques-unes.**

(Nous verrons que Rameau donne à plusieurs de ses **Pièces de clavecin en Concerts** le nom de personnes « du mêtier »). Pour montrer l'exemple à suivre quand on veut jouer ces **Concerts** au clavecin seul, le compositeur a transcrit lui-même quatre pièces : **La Livri**, **L'agaçante**, **La timide** et **L'Indiscrète**, que les éditeurs modernes ont coutume d'associer aux livres de **Pièces de clavecin**. Ces quatre pièces ne sont que des exemples et toutes les pièces du livre de 1741 se prêtent à cette utilisation en solo : Rameau donne d'ailleurs d'autres indications dans son **Avis pour le clavecin**, pour la transcription des pièces intitulées **La Pantomine**, **Tambourins**, **La Rameau**. Mais bien entendu ces **Pièces de clavecin en Concerts** ont été composées avant tout dans un esprit de musique de chambre en trio. Rameau a placé en tête de l'ouvrage un **Avis aux « Concertans »** où il déclare :

> **J'en ai formé de petits Concerts entre le Clavecin, un Violon ou une Flûte, & une Viole ou un 2ème Violon.**

Le rôle du clavecin reste prédominant, mais les deux autres instruments ne se bornent pas à l'accompagner, bien au contraire. La partie de viole est même d'une difficulté assez redoutable (b). Le partage du travail thématique entre les trois instruments est tout à fait intéressant.

> **Le Quatuor y règne le plus souvent (... et...) il faut non seulement que les trois instruments se confondent entr'eux, mais encore que les Concertans s'entendent les uns les autres, & que sur-tout le Violon & la Viole se prêtent au Clavecin, en distinguant ce qui n'est qu'accompagnement, de ce qui fait partie du sujet, pour adoucir encore plus dans le premier cas.**

Le clavecin lui-même accompagne parfois, et parfois même, il se tait :

> **Un T. entre deux petites lignes (...) marque que le Clavecin doit faire silence dans cet espace, lorsqu'il est accompagné des autres Instruments.**

Rameau donne la possibilité de remplacer le violon par une flûte traversière (moyennant quelques changements qu'il indique dans l'**Avis pour la Flute** : simplifications d'accords, de traits arpégés, passages à l'octave supérieure) et de remplacer la viole par un second violon; mais il dit bien qu'on ne doit le faire «qu'au défaut de la Viole». Cela se comprend aisément car le violon doit parfois jouer deux octaves au-dessus de ce que jouerait la viole : Rappelons en effet que la basse de viole utilisée en France à cette époque comportait sept cordes dont la plus grave était accordée en **la**, une tierce mineure au-dessous de la corde la plus grave du violoncelle, et permettait, ce dont Rameau se sert abondamment, de jouer alternativement les rôles de dessus et de basse. Bien des interprètes de nos jours ont essayé, «au défaut de la Viole», d'utiliser le violoncelle (b) : ils se sont pour la plupart heurtés à de nombreux problèmes, notamment à l'impossibilité de jouer certains accords (le violoncelle n'a que quatre cordes) et même certaines notes dans le grave, à la difficulté d'une partie souvent périlleuse dans l'aigu (la chanterelle de la viole est accordée une quarte au-dessus de celle du violoncelle) et surtout à la grande fragilité d'un équilibre sonore qui ne se réalise vraiment, l'expérience le prouve amplement, qu'avec trois instruments prévus pour jouer ensemble : le clavecin, le violon baroque (monté comme la viole de cordes en boyau et moins tendu que le violon moderne) ou la flûte traversière baroque (en bois, de perce cônique, et ne comportant qu'une clef), et la basse de viole.

Cela ne signifie nullement qu'une bonne interprétation sur des instruments «modernes» soit à rejeter systématiquement; il est simplement plus difficile avec de tels instruments de rendre pleinement justice à une telle musique (c).

Rameau a publié ces **Concerts** à l'âge de 58 ans, après «Hippolyte et Aricie», «Les Indes Galantes», «Castor et Pollux», «Dardanus», et surtout bien après la réédition en 1731 des **Pièces de clavecin** de 1724, dernier recueil de musique instrumentale paru. Peu de traces en 1741 des anciens mouvements de danse des suites à la française (allemandes, courantes, sarabandes, gigues, etc...). On ne trouve plus que deux menuets, deux tambourins, des rondeaux, des airs, une loure et une gavotte : «**La Marais**». Les autres pièces portent des titres, selon un usage très fréquent en France au XVIIIème siècle; on y trouve des portraits d'amis, de musiciens contemporains, de «caractères» («**L'Agaçante**», «**La Timide**» et «**L'Indiscrète**»). Il est assez amusant de se livrer au petit jeu qui consiste à retrouver l'origine de ces dédicaces qui parfois éclairent le sens des pièces qui les portent : le 3ème concert débute par une pièce intitulée «**La La Poplinière**», hommage sans équivoque possible au mécène et fermier général Alexandre Jean Joseph Le Riche de la Poplinière (1692-1762), élève et protecteur de Rameau auquel il confia la direction de sa Musique de 1731 à 1753.

Dans le second concert, nous trouvons deux dédicaces : «**La Laborde**» s'adresse peut-être à un des élèves de Rameau, de la famille des financiers de Louis XV, et «**La Boucon**», est sans doute dédiée à Anne-Jeanne Boucon (1708-1780), claveciniste, et qui fut la femme du grand violoniste et compositeur Mondonville. «**La Coulicam**» qui débute le premier concert et le recueil, pose un problème : est-ce l'évocation de Kouli Khân, héros de l'**Histoire de la dernière révolution de Perse**, du Père de Cerceau, dont la seconde édition parut en 1741 ? L'explication y voyant une anagramme de «L'ami cocu» est à considérer plutôt comme une boutade! La pièce qui suit, intitulée «**La Livri**» est du fait de son caractère, considérée souvent comme un «tombeau» pour le Comte de Livry, mécène mort en 1741. «**Le Vézinet**» qui termine le premier concert est bien sûr la localité près de Paris où la bonne société aimait à se retirer.

Le cinquième concert regroupe trois pièces dédiées à des musiciens amis de Rameau : Forqueray, Cupis et Marais.

Jean Baptiste Antoine Forqueray «le fils», violiste virtuose, fait partie d'une importante dynastie de musiciens français. François Cupis de Camargo, né en 1719, est nommé en 1741 Premier Violon à l'Opéra; et Roland Marais, un des fils du très célèbre violiste et compositeur Marin Marais est lui-même l'auteur de deux livres de **Pièces de Viole** parues en 1735 et 1738.

(Suite page 27)

BIBLIOGRAPHIE

par Jean MAILLARD

• **Jean MALIGNON, Petit dictionnaire RAMEAU,** Edit. Aubier, Paris (1983), in-12 carré 280 p. ISBN 2-7007-0314-6.

« Pratique, concret, accessible à tous », tel est présenté ce dictionnaire consacré à Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764). Il possède au moins les deux qualités et l'auteur, dont on sait les services rendus à la Cause Ramiste, suffit à nous assurer de la parfaite information de ce petit livre. Le lecteur l'ouvre au hasard et découvre une perspective nouvelle sur l'homme et l'œuvre ; ou bien il cherche un titre, un genre, une documentation qui lui sont de suite dispensés. On pourra ajouter à la discographie *Le Temple de la Gloire,* de Malgoire, chez CBS recensé dans le présent numéro. Je ne saurais trop recommander ce petit livre.

• **Claire RENARD,** Le geste musical, coll. **Pédagogie pratique à l'école,** Hachette/Van de Velde, Paris (1982), in 8° 144 pages, ISBN 2-01-009-033-0.

Avec une solide expérience puisée au groupe de Recherche de l'I.N.A. ou au Centre européen de Recherche Musicale de Metz, Claire Renard suggère des dispositifs permettant de révéler toute possibilité de création sonore (voix, corps, instruments). A ce stade essentiel s'adjoint bientôt le geste-écoute et la recherche de l'organisation musicale en vue d'une pénétration plus intime des œuvres avec une ouverture vers le geste théâtral ou chorégraphique et le mime.

C'est un livre de base pour les maîtres chargés d'enseigner des enfants de 3 à 12 ans : on ne peut que lui souhaiter le meilleur accueil dans les documentations scolaires, bibliothèques pédagogiques, centres de loisirs, ainsi que dans les Ecoles Normales.

• **André NEU, Créations sonores,** Coll. **Pédagogie pratique à l'école,** Hachette/Van de Velde, Paris (1982) in 8°, 56 p., jaquette rabats, ISBN 2-01-009-032-2.

Réalisé en collaboration avec Cécile Doucet, illustré par Dominique Delpierre, cet opuscule propose un premier contact avec des percussions et de petits instruments pour des groupes de 7 à 77 ans. Plaisanterie à part, ce manuel léger à manipuler ouvre la porte à l'imagination, suggère un « Code de la route », du jeu musical en groupe avec de petits idéogrammes ou signes conventionnels pour promenade musicale ou improvisation. L'initiative peut revenir à un meneur de jeu ou être laissée à tous les participants sous réserve d'une organisation dans la complicité du jeu. Les suggestions pour la constitution d'un « instrumentarium » traditionnel ou original vont dans le sens d'une jeune pédagogie sympathique et sans prétention.

• A PROPOS DE **Jean-Philippe RAMEAU.**

En 1953 – trois décennies déjà ! – alors qu'André Musson reprenait à René Vieuxblé la charge de L'EDUCATION MUSICALE avec une impulsion dynamique, le nouveau Directeur donnait le ton de son action à venir en consacrant le numéro 1 de sa nouvelle série à Jean-Philippe RAMEAU. C'était une profession de foi alors que l'Opéra venait de reprendre *Les Indes Galantes* et que les candidats aux C.A.E.M. avaient découvert avec émerveillement une tradition vivante dont Paul-Marie Masson leur avait, en Sorbonne, dit et redit les vertus précieuses et que Maurice Hewitt avec son Ensemble de Chambre, Irène Joachim, Camille Maurane, R. Malvasio, la Chorale Yvonne Gouverné présentaient en extraits aux *Discophiles français.*

Dans ce numéro 1 de la Nouvelle Série de l'EDUCATION MUSICALE, on trouvait de brèves mais remarquables études de Georges FAVRE *(La Musique de Rameau),* de Félix RAUGEL *(Les contemporains de Rameau),* de Jean RUAULT *(Les Indes Galantes),* d'Alice GABEAUD *(Le théâtre de l'Opéra au temps de Rameau),* de Simone CUSENIER *(La Société française au temps de Rameau),* Ce numéro est, hélas, épuisé depuis fort longtemps! L'année du bi-centenaire s'ouvrait également par un spécial RAMEAU (numéro 111) dans lequel je relève *Rameau et son époque : chronologie* (Dominique MACHUEL), *A la recherche de la Musique perdue : J.-Philippe Rameau et Piron* (Olivier CORBIOT), *J.-Philippe Rameau : 3 pièces de clavecin* (J. LACHAUX), *Rameau théoricien* (Jacques CHAILLEY) et, dans le numéro 119, *Pièces de clavecin du Second Livre de Rameau* (Alice GABEAUD). L'EDUCATION MUSICALE est heureuse de présenter à ses jeunes lecteurs un de

ces beaux textes : celui de Simone CUSENIER. Leur re-lecture sera un plaisir pour nos collègues fidèles à notre Revue.

Les uns et les autres doivent savoir que le numéro spécial de la REVUE MUSICALE (numéro 260 et carnet critique 261) consacré à RAMEAU par Albert RICHARD et J.Jacques DUPARCQ est toujours au Catalogue des Editions RICHARD-MASSE, 7 place Saint-Sulpice, 75006 Paris (16-1-326-28-36). Sous l'égide du *Comité National pour la célébration du bi-centenaire,* ce numéro comporte des études de première main et d'une actualité constante, dues à André AMELLER, *(Jean-Philippe Rameau et la critique de son temps)* (1), André BOLL *(L'œuvre théâtrale de Rameau : sa mise en scène), Jacques CHAILLEY (Rameau et la théorie musicale),* J.Jacques DUPARCQ *(De la conception du principe de l'harmonie selon J.-Philippe Rameau et J. Sébastien Bach),* Antoine GEOFFROY-DECHAUME *(Connaissance de Rameau),* Françoise GERVAIS *(La Musique pure au service du drame lyrique chez Rameau),* Emile LEIPP *(Critique des fondements de la théorie de Jean-Philippe Rameau),* Armand MACHABEY *(Jean-Philippe Rameau et le tempérament égal).* Le fascicule annexe dresse un bilan des manifestations du bi-centenaire : *Le bi-centenaire de Rameau,* par Jean HOURTICQ, Président du Comité National, *Hommage national : allocution prononcée à Saint-Eustache* le 9 avril 1964 par Guy MOLLAT DU JOURDIN. A propos de *Monsieur Rameau,* film de Madeleine GUILLON, *Exposition Rameau à la Bibliothèque Nationale* par Robert SIOHAN et *Revue de Presse.*

- **Luthfi BECKER, La viole de gambe,** Coll. **Précis techniques 9,** Dessain et Tolra 10 rue Cassette, 75006 Paris (1982), format italien 210 x 145, nombreux croquis et illustrations. I.S.B.N. 2-249-25 109-6.

Un petit guide merveilleux contenant essentiellement des données pratiques pour la réalisation d'une viole de gambe. L'Introduction historique (pages 9-17), la présentation des proportions fondées sur la division du monocorde (pp. 18 à 27) sont une heureuse mise en condition pour aborder l'objet même de ce fascicule : la fabrication. Il s'agit de copier la basse de viole de Paolo MAGGINI (ca. 1580-1640), enrichie ultérieurement d'une septième corde, et conservée au Musée de Milan. Toutes les opérations sont présentées avec croquis à l'appui, cotes, repères depuis le choix du bois jusqu'à la pose du chevalet. Un regret : celui de ne pas trouver dans la *Bibliographie* pratique *Le violon et la lutherie* de Francine CABOS, paru chez Gründ en 1948. Sans doute cet ouvrage précieux quant à la fabrication ne figure-t-il pas dans les rayons de la *Bibliothèque Forney* d'où semblent venir toutes les autres références. Mais cet ouvrage de Luthfi Becker sera un guide indispensable non seulement pour les luthiers professionnels ou amateurs, mais pour tous ceux qui ont à cœur de «défendre et illustrer la basse de viole». Cette édition est réalisée sous les auspices de la *Société d'encouragement aux Métiers d'Art.*

(1) Cet article est republié dans le dernier numéro du **Journal de la Confédération musicale de France.**

- **Philippe MION,** J.Jacques NATTIEZ, J.Christophe THOMAS, **L'envers d'une œuvre :** De Natura Sonorum **de Bernard Parmegiani,** Avant-propos de François DELALANDE, Buchet/Chastel, Paris (1983), in 8° raisin, 207 pages, partition de diffusion, illustrations.

Voici un ouvrage qui mériterait un très substantiel compte-rendu et que je ne puis signaler que trop brièvement à mon gré. Buchet/Chastel, en accord avec l'Institut National de la Communication Audio-visuelle (INCAV) et le Groupe de Recherches musicales (GRM) enrichit sa *Bibliothèque de recherche musicale* avec cette intéressante approche du «faire d'une œuvre musicale». Recherche au triple point de vue de la «fabrication» de «l'objet sonore» (puisqu'il s'agit d'une composition électronique) et de l'inspiration, ce que J.C. Thomas désigne comme la «signification de la thématique *obsédante (ou récurrente)* du compositeur». Il s'agit en quelque sorte d'une optique renouvelée de l'analyse, d'une nouvelle sémiologie musicale. Dans son avant-propos, F. Delalande oppose cette approche à «l'analyse pédagogique qui, sur un fond de commentaire portant sur l'écriture, saupoudrait quelques considérations historiques et perceptives». Cette position critique péjorative peut être retournée au demeurant contre ce livre où le lecteur trouvera sans doute un autre «méli-mélo» de considérations exprimées en une langue pas toujours accessibles aux pauvres primaires. «L'essentiel, nous répétait Honegger, c'est l'œuvre : si vos considérations incitent à l'écouter, vous avez raison!». Je crois que c'est le cas de ce livre conduit avec maîtrise par cinq protagonistes dont le principal est opportunément le compositeur. Il est enrichi de spéculations sur les problèmes de la «poiétique» et un court lexique de François Delalande ouvre sensiblement nos horizons auriculaires. Somme toute, un beau livre de travail, de méthode et d'approche de la musique (contemporaine, puisque l'auteur est essentiel dans cette démarche) : en l'occurrence, d'une œuvre particulièrement rigoureuse dans son organisation, le *De natura sonorum* au titre évocateur, composé par Bernard Parmegiani en 1974.

Jean MAILLARD

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

A tout Seigneur, tout honneur : ce numéro consacré en majeure partie à Jean-Philippe Rameau doit comporter un hommage aux réalisations discographiques qui honorent les Firmes qui les ont entreprises et... menées à bien. Nous en avons rendu compte pour nos amis lecteurs dans la mesure où les Editeurs nous ont informés de leurs nouveautés, ce qui a été le cas récemment pour HARMONIA MUNDI avec **Les grands motets** (Philippe Herreweghe) et **Anacréon** (William Christie), et ERATO avec **Castor & Pollux** (Charles Farncombe). Parmi les envois de ce mois, nous attirons tout particulièrement l'attention sur le disque suivant :

● **RAMEAU, Le Temple de la Gloire** - Coffret 2 x 33/30 CBS MASTERWORKS D 2 37858 US-12M 37858 digital.

Une réussite à tous égards. Pris par la beauté de la décoration du coffret, réalisée avec une magnifique prise de vue du groupe **Apollon servi par les Muses** de Girardon au Bosquet d'Apollon de Versailles, l'amateur est ensuite véritablement séduit par une partition pleine de musique, dont il n'a jamais entendu parler que comme d'une « œuvre mineure ». Et cependant, Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764) se révèle à nouveau comme un musicien incomparable dans cette œuvre de circonstance pour laquelle il eut comme librettiste Voltaire. Du temps où ce dernier était « courtisan », il commit cette allégorie commandée par Louis XV pour célébrer la Victoire du Maréchal de Saxe à Fontenoy (1745). Si ce livret ne manque pas d'ingéniosité et renferme quelques beaux passages (qui n'ajoutent guère à la célébrité du Patriarche de Ferney), la partition contient de réelles beautés pour exprimer des sentiments variés; certains airs et récits comme **Profonds abîmes du Ténare** ou **Reviens, divin Trajan** ont toujours fait l'unanimité des connaisseurs. Les chœurs sont, dit une relation du temps, « comparables aux plus beaux morceaux que Monsieur Rameau ait faits en ce genre ». Les Danses de bergers, qui gagneraient peut-être à s'enrichir d'une véritable musette de cour, sont d'un intérêt sans cesse renouvelé. C'est là véritablement un opéra pour musiciens, moins pour amateurs de théâtre. La seconde version (seule réalisable dans l'état de nos connaissances) de 1746 ne comporte que trois actes sur cinq : cette partition est servie magnifiquement par Jean-Claude Malgoire à la tête de **La Grande Ecurie** et **La Chambre du Roy** avec d'excellents interprètes qui sont le soprano Brigitte Bellamy (Lydie, Erigone et Plautine), Gregory Reinhart (L'Envie, Bélus et Le Grand prêtre), John Elwes, ténor (Bacchus, Trajan), Isabelle Poulenard, soprano (une bergère, une Bacchante, Junie) et l'Ensemble vocal Jean Bridier. Une acquisition qui ne sera pas regrettée, bien au contraire !

● **LOUVIER. Canto di Natal. Et Dieu créa l'Enfant** - 33/30 ERATO, RADIO-FRANCE STU 71514 stéréo. - MUSIQUE FRANÇAISE D'AUJOURD'HUI.

Alain LOUVIER (né en 1945), dernier des Grands Prix de Rome en 1968, titulaire de nombreux autres prix (Vocation 1966, Arthur Honegger 1975 et Prix Paul Gilson en 1981, précisément pour la seconde œuvre enregistrée sur cette nouveauté ERATO FRANCE-MUSIQUE), nous est ici révélé par deux pages inspirées par l'enfance, et cependant combien différentes. **Canto di Natal** et **Et Dieu créa l'Enfant** sont deux regards, « l'un méditatif, l'autre ludique et amusé sur la Naissance, premier acte de la vie, et sans doute le plus important ». Que de musique dans ces deux cantates, la première en triptyque — conception, attente, naissance — est une œuvre sacrée, non liturgique pour plain-chant et douze instruments exploitant aussi bien des matériaux acoustiques particuliers comme les quarts de ton que des structures arithmétiques inattendues ou des instruments en petite formation (2 fl. hbt., 2 clar., 1 trombone, 2 violons, alto, cello, contrebasse et 2 pianos, dont un au moins désaccordé). Ce fervent **Canto di Natale** a pour interprète Bernard Boudier (ténor) et l'**Ensemble de l'Itinéraire.** Directeur du Conservatoire de Boulogne-Billancourt depuis 1972, Alain LOUVIER s'est aussi attaché au renouvellement du répertoire « pédagogique », et la seconde cantate **Et Dieu créa l'Enfant** en est une géniale démonstration : dans une tradition héritée de **L'Enfant & les Sortilèges**, voire **Les enfants à Bethléem**, il propose

ici une fresque éblouissante de trouvailles vocales et instrumentales sur un texte foisonnant de Paul Fournel imaginant pour Dieu une seconde semaine de Création avec, pour œuvre ultime, l'Enfant. **Un enfant est venu au monde** est d'une écriture quasi madrigalesque qui contraste avec le beau choral du **Vendredi soir**. La cantate s'achève par une Ré-création de l'enfant qui veut jouer avec toutes les merveilles qui lui sont offertes; occasion de reprendre en feu d'artifice toutes les subtilités d'écriture qui se sont succédées au cours de cette étonnante composition, commande de Radio France, qui a pour interprètes les enfants de la Maîtrise, un chœur de jeunes filles que dirige Henri Farge, le Quatuor Parrenin, Christian Lormand (alto) et Martine Bailly (violoncelle) sous la direction d'Alain Louvier en personne.

- **BOULEZ, Pli selon pli** - Album 2x33/30 ERATO 75 050 numérique (digital).

Comme le précédent, cet enregistrement ERATO est réalisé sous l'égide du Ministère de la Culture et la S.A.C.E.M. en collaboration avec Radio-France et arrangement avec l'Administration du **B.B.C. Symphony Orchestra** qui dialogue avec le soprano Phyllis Bryn-Julson au cours de cet important **Pli selon pli** de Pierre BOULEZ (né en 1925) sous la direction du compositeur. Voix extraordinaire de souplesse que celle de Phillys Bryn-Julson, qui suit avec un charme et une maîtrise étonnante les inflexions capricieuses de la mélodie évoluant dans un monde sonore fait d'irisations, de constellations, dont l'architecture d'une extrême subtilité «cache son art par l'art même» pour ne laisser à l'auditeur qu'un bien-être onirique sans égal. Les cinq parties ont été conçues entre 1957 et 1962 et découvrent, «Pli selon pli», le portrait du poète Stéphane Mallarmé. Est-il encore nécessaire de redire la présence essentielle de cette partition dans notre héritage musical ?

- **CHOSTAKOVITCH, Symphonie N° 5** - 33/30 DECCA 591274 (BA 372) enregistrement numérique (digital).

Imprégnée de la tradition de Mahler, cette **Cinquième Symphonie** de Dimitri CHOSTAKOVITCH (1906-1975) a été composée en 1937, en pleine période de répression stalinienne. «Réponse d'un artiste soviétique à un blâme fondé» avait déclaré à l'époque le compositeur. Si l'on ajoute foi aux confidences intéressantes récemment publiées, cette **Cinquième Symphonie** est tout entière une révolte ironique ou grinçante contre les dictats du Parti; ou dans son mouvement lent, une longue plainte accablée, suscitée par les deuils. L'orchestration, riche et raffinée est magnifiquement servie ici par l'Orchestre du **Concertgebouw** d'Amsterdam sous la baguette de Bernard Haitink. La pochette est illustrée par une belle reproduction d'une toile d'Aubrey Williams précisément intitulée «**Chostakovitch : Symphonie N° 5**».

- **SCHOENBERG, Un Survivant de Varsovie, Variations pour orchestre, Cinq pièces pour orchestre, Musique de film** - 33/30 CBS MASTERWORKS 76 577 CB 331 st. (1978/82).

Un choix d'œuvres exceptionnelles à divers titres, d'Arnold SCHOENBERG (1874-1951) sous la direction de Pierre Boulez, son zélateur le plus autorisé, à la tête de l'Orchestre de la B.B.C. Les **Cinq pièces op. 16** de 1909 sont la seule partition orchestrale de la phase atonale «libre» et il n'est plus nécessaire de redire l'importance qu'elles revêtent dans l'évolution du langage musical.

Elles conservent ici la version d'origine pour grande formation, préférable à celle réduite dans le groupe des bois, réalisée par le compositeur en 1949. On peut considérer comme aussi essentielles les **Variations op. 31** pour grand orchestre, commencées en 1926 à Berlin et achevées deux ans plus tard à Nice, œuvre créée sous la direction de W. Fürtwangler et qui est la première composition symphonique rigoureusement dodécaphonique. La **Musique d'accompagnement pour une scène de film** op. 34 (1930), moins connue, peut être considérée, dit l'excellent Harry Halbreich dans sa substantielle notice, comme une étude préparatoire à **Moïse & Aaron**. Il s'agit d'une sorte de petit poème symphonique d'écriture sérielle, qui fait un pendant parfait à l'expressionnisme de Fritz Lang ou Friedrich Murnau. Mais je dis ma secrète préférence pour **Un Survivant de Varsovie** pour récitant (ici Günther Reich), chœur d'hommes et grand orchestre : j'ai retrouvé ici la même intense émotion qu'à ma première audition qui m'avait bouleversé voici trente ans. Sept minutes de musique d'une densité effroyable, sans une note de trop, avec un texte d'une âpreté suprême rédigé par Schoenberg d'après le récit des derniers instants du ghetto de Varsovie investi par les Nazis. Un disque C.B.S. qui s'impose dans toute discothèque scolaire, universitaire ou publique : a fortiori dans celle d'un musicien !

- **DEODAT DE SEVERAC, Cerdaña** - 33/30 VENTADORN VTD 323 stéréo.

Une «aube d'été» que cette nouveauté VENTADORN dans sa belle collection «Joyaux de la Musique occitane» (**Joias de la musica occitana**) dont nous avons à diverses reprises informé nos lecteurs. Francis Michaud est à la fois mathématicien et musicien et sa réussite dans les deux disciplines atteste une largeur de vues et une rigueur de pensée qui n'ont d'égale que la sensibilité fraîche et de bon aloi révélée par son interprétation, libre de toute contrainte, de la suite pour piano **Cerdaña** de Déodat de SEVERAC (1873—1921). Succession de tableaux impressionnistes que Catherine Michaud-

Pradeilles dans son excellente présentation, voit dans l'héritage des ordres de clavecin français classiques : **En tartane, Les fêtes, Ménétriers et glaneuses, Les muletiers devant le Christ de Llivia** et **Le retour des muletiers.** C'est une excellente réalisation d'une marque courageuse et qui offre un catalogue fort intéressant : ces disques VENTADORN se trouvent non seulement au Siège social, 1 rue de Lorraine, 34500 Béziers (67) 31-19-70, mais encore dans les F.N.A.C. et, à Paris, au Printemps-Nation, aux Galeries Lafayette et à la Librairie occitane.

- **NICOLA'ME LEIS ENFANTS (Nicole avec les enfants)** - 33/30 VENTADORN V.T.D.324 stéréo.

Un charmant disque pédagogique que cette nouveauté VENTADORN qui permet de mesurer l'éventail du catalogue de cette jeune marque occitane, de Mondonville recensé naguère à Séverac recensé ci-dessus, en passant par la chanson actuelle et par ces «paraulas d'ier per enfants de deman». Pas besoin de traduire ce provençal-là pour réaliser que sont assemblés ici des fredons, refrains, comptines et chansons caractéristiques, jeux chantés de la région Vaucluse-Provence. Au pays de Nicole, des enfants se sont retrouvés pour chanter ces vieux airs du folklore vivant accompagnés par quelques instruments (galoubet, tambourin, violon, guitare, percussions). Leur enregistrement sera du plus utile secours pour les isolés qui veulent accéder dans les groupes de vacances, ou les écoles primaires, les maternelles, à ce répertoire sans trop savoir comment s'y prendre. La pochette, bigarrée à l'envi et parlante pour les petits, renferme le texte des pièces enregistrées.

- MUSIQUE CORSE DE TRADITION ORALE - Coffret 3 x 33/30 B.N. Archives sonores de la Phonothèque Nationale APN 82-1/3 (1982).

La Bibliothèque Nationale propose avec ce coffret de trois disques un document exceptionnel concernant la **Musique corse de tradition orale.** Il y a cinq ans, j'avais présenté avec enthousiasme à nos lecteurs les réalisations de Diego Carpitella et de Roberto Leydi concernant le chant populaire italien et les polyphonies sardes, cachant ma déception qu'une telle réalisation ne fut pas envisagée pour l'Ile de Beauté : regrets effacés aujourd'hui par cette anthologie somptueuse, qui rassemble de magnifiques enregistrements choisis parmi ceux effectués de 1948 à 1979 par Félix Quilici. Ce «Bartok corse», comme le désigne Jacques Chailley, possédait une double formation musicale et littéraire. Alto solo à l'Orchestre National, il était également licencié ès Lettres et avait entrepris une thèse de doctorat. Compositeur, musicologue, toute occasion de défendre et d'illustrer la musique de son île natale était saisie par lui, et qu'il s'agit de recueillir, d'interpréter, d'harmoniser, d'utiliser pour des musiques de film ce patrimoine sonore, toute son énergie était mise en œuvre. Disparu prématurément des suites d'un accident de voiture le 29 août 1980, il laisse un véritable trésor de travaux personnels, comportant nombre de phonogrammes dont certains sont déjà exploités, comme la **Messa corsa in Rusio** (ADES 10007 en 1975). Les présents enregistrements sont le résultat d'un choix rigoureux et d'une ferveur dictée par l'amitié : la très importante notice de présentation est un document également précieux qui comporte un **Hommage** à Felix Quilici par François Agostini, Directeur honoraire de l'Opéra, Michel Quilici, de Jacques Chailley (**La Musique, le chant, la langue**).

Les textes sont édités avec traduction, commentaire et nombreux exemples musicaux et cette notice est agrémentée de photographies dont quatre magnifiques planches en couleurs. Les nombreux interprètes sont originaires de la région située entre Bastia et Corte (Casalta, Monacia, Sermano...), puis redescendant vers Ajaccio (Orto...), Aregno vers Calvi, et Chera ou Tarabuceta au nord de Calvi. Certains ont conquis une célébrité méritée comme Jean-André Culioli de Chera, fameux improvisateur ou comme le violoniste Don Mathieu Giacometti de Sermano. Tous ces documents recueillis «sur le terrain» présentent une valeur linguistique indubitable et une qualité poétique non négligeable. Mathée Giacomo-Marcellesi en présente sommairement les éléments caractéristiques.

On ne peut qu'applaudir les responsables d'une telle entreprise qui met à la disposition du grand public une part importante du trésor recueilli par Félix Quilici, témoignage authentique du génie du peuple corse avec ses voceri, baddati, pajhjelle, sérénades, chants de travail, chants d'enfants, chants satiriques ou politiques, airs à danser.

C'est là un document essentiel. On ne peut que souhaiter la poursuite d'une telle collection, digne des productions de la Bibliothèque Nationale.

- **Ce chant diabolique...** - 33/30 DECCA L'OISEAU-LYRE 595 086 distribution BARCLAY BA 372 numérique.

Ballades, rondeaux et virelais de la fin du XIVème siècle, tout imprégnés de la tradition machaudienne : au total quatorze pièces signées SUZOY, GUIDO, Jacob SENLECHES, Johannes OLIVIER, Johannes GALIOT et deux anonymes provenant de Manuscrits de Chantilly, Oxford et Bologne. La variété d'inspiration dans le cadre de l'amour courtois et précieux de cette fin de l'Ars Nova, est réelle et la qualité des compositions certaine. Le titre est emprunté à un vers de la dernière pièce enregistrée, de caractère énigmatique :

Se j'ay perdu toute ma part
Ce n'est pas pour mon mal ne faut
Mais est pour ce diabolic chant
Qu'en cest païs a mis sa part.

Ces véritables dentelles polyphoniques sont impeccablement interprétées par **The Medieval Ensemble of London** sous la direction de Peter Davies & Timothy Davies. On pourra lire en parallèle les remarquables travaux de Gilbert Reaney et Nigel Wilkins consacrés à l'Ars Nova, ainsi que ceux d'Ursula Gunther et Agostino Ziino qui ont fait progresser très nettement notre connaissance de la période entre Machaut et Binchois.

Jean MAILLARD

(Suite de la page 21)

Il reste à évoquer la pièce intitulée « **La Rameau** », qui achève le quatrième concert, et représente soit un auto-portrait du compositeur, soit encore un portrait de sa femme « fort honnête, douce et aimable ».

*
* *

Il convenait en 1983 d'insister sur l'importance de ce recueil, unique au moins à deux points de vue : dans l'œuvre du compositeur, car les **Pièces de Clavecin en Concerts** constituent toute la musique de chambre pour plusieurs instruments de Jean-Philippe Rameau (d), et unique à cette époque par l'esprit très moderne de musique de chambre que l'on y trouve (nous avons vu que Rameau insistait beaucoup sur l'équilibre entre les parties instrumentales) et par la qualité de cette musique, composée en pleine maturité et dont on peut dire qu'il s'agit d'une des plus belles œuvres de la musique de chambre française.

Jérôme HANTAI
Paris, janvier 1983

NOTES

a) Rameau fait un tel usage des agréments à la française, des « batteries », des « harpègements », des notes graves de l'instrument, que la clarté du son du clavecin et ses possibilités d'articulation sont indispensables pour l'exécution de cette musique.

b) La difficulté de la partie écrite pour la viole (on y trouve plusieurs fois des sauts de trois octaves) et l'impossibilité de la jouer au violoncelle ont sans doute contribué à la méconnaissance des **Pièces en Concerts**.

c) Cela explique sans doute le très petit nombre d'enregistrements de cette œuvre de Rameau : une seule version, pourtant déjà ancienne, fait pour l'instant office de référence : il s'agit de l'intégrale des cinq concerts par G. Leonhardt, F. Brüggen, S. et W. Kuijken, chez TELEFUNKEN, Collection **Das Alte Werk**.

d) **Six Concerts en Sextuor**, arrangement pour orchestre de chambre des cinq concerts de 1741 et de quelques pièces de clavecin groupées sous le titre de **Sixième Concert**, qui ont été conservées dans un manuscrit contemporain, ont été souvent à tort attribués à Rameau : il s'agit de l'œuvre d'un amateur, ce dont la technique de transcription ne laisse aucun doute.

Le Festival du Son

(Les journées de la Haute Fidélité)

Mars 1983

Pas d'innovation marquante cette année, mis à part le disque-compact dont c'était le lancement au mois de mars.

Cela dit, et avant d'aborder le vif du sujet, il me faut déplorer l'impossibilité des Fabricants, Importateurs et Exposants divers, à s'entendre pour ne faire qu'un seul Salon. Cette année, il y en avait trois, en trois lieux différents :

– Le Palais des Congrès de la Porte Maillot accueillait comme d'habitude le Salon Officiel étendu à l'Audiovisuel, Jeux électroniques compris et à l'Auto-radio.

– Les Salons privés de l'Hôtel Concorde-Lafayette entre autres hébergeaient **PHONOPHONE, TANDBERG** et **MISSION** qui faisaient bande à part sous le même toit. Ce qui est apparu comme la solution la plus sensée à qui désirait se démarquer des grosses productions industrielles relevant plus, bien souvent, de la société de consommation que de la Haute Fidélité.

– Il y avait également un deuxième Salon au Sofitel de Sèvres et un troisième dans le Marais.

A se demander si les premiers jours du mois de mars à Paris étaient réellement consacrés à la HI FI plutôt qu'aux transports en commun.

En France, l'individualisme fait loi. Toujours ! Au Japon, par contre, on prône la standardisation tout azimut et en Angleterre la plupart des concepteurs de Haute Fidélité, tels **NYTECH, LINN, A et R CAMBRIDGE, NAIM**, se sont regroupés à l'occasion de la naissance de la «Multi amplification» sous le vocable **ALSO** pour tendre à une normalisation de leurs produits. Tous les partisans de cette normalisation bénéficient en premier lieu des avantages offerts.

Si en France on note une évolution louable dans ce sens (cf. la Nouvelle «OPUS» de Jean-Marie REYNAUD), on ne mesure pas encore assez les avantages à tirer de l'Union. On fait trop souvent cavalier seul.

A côté des «monstres sacrés» présentés au Sofitel de Sèvres, fort beaux et fort coûteux, comme **AUDIO RESEARCH, GOLDMUND ORACLE, SOUND LAB**, il fallait absolument entendre **QUAD** et ses nouveaux panneaux électrostatiques **ESL 63, ESOTER, MAGNEPLAN P.E. LEON, HAEFLER** et surtout, surtout les électroniques à tubes **AMPLITON de fabrication française**, magnifique à regarder et à entendre. A l'instar des écoutes en direct, je me suis surpris à considérer la beauté de l'instant qui passe. Telle était la finesse de reproduction vraiment exceptionnelle de ces amplificateurs. Quel bain de musique! Les timbres sonnent ronds, fins avec une grande précision sans être apparemment limités par la puissance pourtant mesurée des circuits électroniques. L'amplificateur en démonstration affichait 35 watts de puissance seulement.

Au Festival officiel, en marge des grosses productions, le mythe figurait également avec **Mc INTOSH** et l'extraordinaire **TD 20 A SE** de **TANDBERG**. Insistons au passage sur les performances surprenantes de ce magnétophone hors du commun et qui mérite une mention toute spéciale.

Outre cette merveille, le coup de foudre est venu du côté de chez **STAX** avec les deux casques électrostatiques **Sigma** et **Lambda** qui restituent tous deux la musique avec une impression d'aération et d'un naturel confondant. Remarquable stabilité en toutes circonstances. Là également comme chez **AMPLITON**, on est immédiatement séduit, à tel point que, sitôt chaussés ces grands écouteurs générateurs d'espace qui vous font eux-aussi, mesurer la fragilité de l'instant, on se demande vraiment pourquoi on persisterait à s'encombrer d'enceintes acoustiques forcément volumineuses et infiniment plus chères pour un niveau de qualité à peine comparable.

Aux côtés de TANDBERG et de STAX et sans recourir aux monstres, dans le peloton de tête figuraient tout naturellement **NAKAMICHI** dont les fabrications demeurent irréprochables et **LINN PRODUCT** avec en particulier la merveilleuse platine LP 12, l'enceinte **LINN ISOBARIK «SARA»**, et les électroniques **NAIN AUDIO** (admirable).

LINN a sans aucun doute présenté l'un des meilleurs systèmes Haute Fidélité de ce Salon. Pour l'anecdote, c'est bien le seul stand où l'on ait osé faire des écoutes comparatives objectives (et sans autre forme de commentaire) entre le disque analogique conventionnel et le «petit nouveau» à lecture laser... Au visiteur d'en tirer les conclusions!! Devinez vers lequel des deux va mon cœur... et mon oreille!

La lecture d'un disque par rayon laser constitue assurément un progrès technologique certain. **PHILIPS et SONY** ont depuis quelques années réalisé un joli travail pour mener le projet à son terme actuel ; néanmoins, je crains que cette nou-

velle forme de lecture dite «numérique» consacre définitivement la victoire de l'électronique sur la musique. Comme pour le magnétophone à cassettes lors de sa naissance, il y a quelque 20 ans, l'apparition du mini-disque répond d'abord à des critères d'ordre matériel : encombrement réduit, facilité de stockage et de manipulation (paraît-il) gadgétisation du produit et surtout renouvellement du marché de la HI FI, le second souffle en quelque sorte. Quant à la musique ...

Bien sûr le disque-compact rempli correctement son contrat ; il reproduit quand même la musique, du moins beaucoup mieux que pas mal de platines conventionnelles bas de gamme, mais il coûte également beaucoup plus cher. Aussi et par rapport à la publicitié faite depuis deux ans autour du «phénomène», on reste un peu sur sa faim ; l'engouement généralisé qui accompagne sa commercialisation me paraît quelque peu irraisonné.

Sur le stand **LINN**, toujours, était en outre présenté un nouveau système de gravure analogique mis au point par les ingénieurs de la division enregistrement **LINN PRODUCT**. Le système se caractérise par le transfert d'une quantité maximum d'information de la bande mère au disque pressé.

Au gré de ce Salon, il fallait également entendre les électroniques **MERIDIAN (NAD,** quant à lui, exposait au Sofitel), les enceintes **PHONOPHONE** (j'ai été particulièrement séduit par les panneaux **MP), KLIPSH, FRANCE-ACOUSTIQUE ELIPSON, ALLISON, J.M. REYNAUD** dont la nouvelle enceinte OPUS, très musicale, a été accueillie par un concert d'éloges, sans oublier les trois modèles de casque **JECKLIN.**

Pour la petite histoire, sachez que le FESTIVAL INTERNATIONAL SON et IMAGE, cette année, accueillait 323 exposants audio dont 150 français. En outre 50 revues spécialisées dans la HI FI, ou plus généralement dans la musique, étaient représentées.

Bien que ce Festival n'ait pas été marqué par beaucoup de nouveautés fracassantes, il recelait d'authentiques réussites dans le domaine de la Haute Fidélité et ce n'est pas sans une certaine satisfaction teintée de chauvinisme que j'ai pu remarquer les belles prestations de l'Industrie Européenne en général, et française en particulier.

Deux remarques pour terminer :

Les électroniques à tubes, plus coûteuses, s'avèrent également supérieures aux autres en musicalité dans presque tous les cas et les enceintes demeurent le point délicat de tout système Haute Fidélité. Toutefois, les «**enceintes Plans**», c'est-à-dire non bafflées, restituent à quelques exceptions près **(LINN, ISOBARIK, SARA, Jean-Marie REYNAUD, OPUS)** le message sonore avec plus d'aération.

Dans le cadre du Festival, il a été procédé à la proclamation du Palmarès des grands Prix du Disque de l'Académie Charles CROS, à la remise du Prix Vidéo du Festival (Lauréat : Monsieur Olivier FROMENT et la Ville de Saint-Omer), et à l'attribution du Prix Michel de COANDA «La Technique au service de la Musique» (Lauréat : Monsieur Peter James WALKER).

Mentionnons enfin les diverses conférences sur l'audiovisuel et les concerts en direct qui ont émaillé ce Festival du Son et de l'Image 1983.

Hervé MUSSON

Informations diverses

• **EDITIONS HENRY LEMOINE**

Notre collaborateur et ami René BERTHELOT, Directeur honoraire du Conservatoire d'Orléans, qui publie également chez DELRIEU et chez LEDUC, enrichit son catalogue d'œuvres de mélodies publiées chez HENRI LEMOINE à Paris : d'une part une nostalgique poésie du regret sur un texte de Tristan Klingsor, **Si dans cent ans...** Du même poète, un second cycle de **Chansons galantes et romanesques** pour voix moyennes : **L'oreiller, Qu'importe ?, La rose effeuillée et Les belles dames de Paris.** René BERTHELOT sait parfaitement créer l'atmosphère intime et faire écho aux vers d'un lyrisme sensible et discret de Tristan Klingsor poète, qui fut aussi musicien et peintre, ami de Ravel.

• **RESONANCES**

Stage du 28 août au 4 septembre, organisé à FERVAGUES (Calvados). Initiation à l'analyse musicale destiné à des **Instrumentistes de tous niveaux,** même débutants. J.D. Pasquet, professeur à l'Ecole Normale de Musique et au C.N.S.M. en sera l'animateur.

Renseignements : 3, place Boulnois 75017 PARIS.

• **ASSOCIATION POUR LA DIFFUSION DES ONDES MARTENOT**

Au lendemain de la disparition de Maurice Martenot, une Association pour la diffusion et le développement des Ondes Martenot a été fondée à l'initiative de ses amis du monde de la musique, dont les buts sont de diffuser et de développer les Ondes Martenot qui font partie intégrante du patrimoine culturel de la France.

Siège Social : Mme F. Cochet C.N.R. STRASBOURG - 2, avenue de la Marseillaise 67000 STRASBOURG.

• **ASSOCIATION FRANCAISE POUR LA FLUTE A BEC**

Celle-ci regroupe des concertistes, des enseignants, des amateurs, elle organise des stages pour les professeurs de l'Education Nationale avec le concours de l'A.P.E.Mu. (le prochain aura lieu à MEAUX du 2 au 12 juillet 1983), en outre elle édite une revue "Flûtes à Bec et Instruments Anciens.

A.F.F.B. 15, rue d'Abbeville 75010 PARIS

• **CEMEA** (Centres d'entrainement aux méthodes d'éducation active).

Les stages musicaux nationaux 1983 en juillet et en août sont ouverts à tous : aucune formation technique préalable, musicale, vocale ou corporelle n'est demandée pour y participer.

Ils visent à être, selon leur contenu :

- soit : une préparation directe, technique et pédagogique amenant les stagiaires à pouvoir enseigner la majeure partie de ce qu'ils ont acquis au cours du stage,
- soit : un moyen de formation et de préparation individuel, où la part de ce qui peut à l'issue du stage être réenseigné à d'autres, est relativement minime, sinon après un travail continu d'une certaine importance.

Danse - Chant - Activités musicales - Construction de pipeaux - Formation musicale de base.

Renseignements et Inscriptions : CEMEA : 76, boulevard de la Villette 75019 PARIS.

• **INSTITUT CATHOLIQUE DE PARIS**

Centre de Formation Artistique et de Pédagogie Musicale.
Préparation à divers Examens et Concours officiels :
— Maitres Délégués de la Ville de Paris
— U.V. de techniques des Universités d'Etat
— C.A. de chef de Chœur, d'écriture, de solfège spécialisé, de chant, d'instrument...
— Entrée aux Conservatoires Nationaux
— Concours Internationaux

Renseignements : 21, rue d'Assas 75270 PARIS Cedex 06.

• **ARRAS**

Royaume de la Musique — **28e Rencontre Internationale** — Musique Ancienne et Danses de Cour.

Cette 28e Rencontre Musicale Internationale, s'adresse particulièrement aux joueurs d'instruments anciens, de tous niveaux, poursuivant un but culturel, artistique, pédagogique ou d'animation, ainsi qu'aux amateurs des Danses de Cour de la Renaissance ou du Baroque.

Elle accueille en outre, tous les instrumentistes (cordes et bois) qui, outre leur participation à des formations d'ensemble, sont assurés de bénéficier de cours dispensés par des Professeurs de Conservatoires ou des Solistes de Grands Concerts.

Flûtes à bec - Clavecin - Luth - Violes - Vilhuela - Guitare - Cordes et Bois (anciens et modernes) - Chant médiéval, renaissance, baroque - Technique Vocale - Chorale - Musique de Chambre - Orchestre - Piano Accompagnement - Lecture musicale - Lutherie fonctionnelle - Pédagogie et Formation à l'Animation - Activités jeunes vacances musicales - Garderie d'enfants - Concerts - Veillées
LYCEE AGRICOLE d'ARRAS 19-29 AOUT 83

Renseignements et inscriptions : Délégation Régionale Association du Royaume de la Musique (Nord, Pas-de-Calais) - Guy Robert : 374, rue Paul Foucault, 59450 Sin-le-Noble.

• **ARRAS**

Exposition Acousmatique INVO/MALEC du 6 mai au 15 mai centre Noroît - rue des Capicins, organisé par l'Institut National de l'Audiovisuel.

• **BOURGES**

XIIIe FESTIVAL INTERNATIONAL DES MUSIQUES EXPERIMENTALES 1 au 12 juin 1983

Le Groupe de Musique Expérimentale qui réalise le Festival, rassemble pour cette manifestation un vaste programme de musiques aujourd'hui, de musiques en devenir qu'on nomme : musiques expérimentales ou musiques de recherche, en raison d'esthétiques musicales nouvelles liées à des technologies de pointe, ou encore définies par les techniques mises en œuvre :

musiques electroacoustiques, musique "live", mixtes, musiques instrumentales contemporaines, ou enfin fonction de leur liaison avec d'autres arts : spectacles musicaux, multi-média, audiovisuels, films expérimentaux...

Au programme de ce XIIIe Festival seront jouées 160 musiques dont une vingtaine de créations mondiales et plus de 80 créations françaises, de 130 compositeurs de 26 pays.

ATELIERS-RENCONTRES :
• approche des synthétiseurs (EMS, RSF, Gmebogosse) • parcours des traitements électroacoustiques (vocoder,...) • repères pour une écoute active • réalisation de produits radiophoniques (enregistrements concerts et conférences-rencontrer, débats, interviews,...) avec l'équipe de RCB 103 • discussions ouvertes - libres thèmes, questions-réponses.

Bureau du Festival : G.M.E.B. place André Malraux - 18000 Bourges (France)

• CASSIS

— Stage de facture de Luth du 4 au 9 juillet. Il permettra aux participants, à partir de bois préparés par José Ribo de construire un LUTH RENAISSANCE à 7 rangs.

— Stage de Musique Ancienne du 11 au 17 juillet. Il comportera 4 ateliers : viole de Gambe - Flûte à bec - Luth - Chant.

Les inscriptions seront closes le 1er juin 1983

Renseignements : Centre Culturel Agostini, 20, avenue E. Agostini, 13260 CASSIS

• GOURDON EN QUERCY

Festival-Rencontres du 31 juillet au 16 août 1983

S'adresse aux amateurs de tous niveaux même n'ayant jamais fait de musique.

Autour du Collegium Musicum d'Aquitaine, orchestre de 60 jeunes musiciens amateurs dirigés par Michel MOUREAU,

— Atelier Choral :
1) Chœur et orchestre : Messe brève en Fa de J.S. BACH
2) Chœur avec piano : Pièces diverses de BRAHMS

— Orchestre de Jeunes : niveau Cours Elémetaire et Cours Moyen de Coservatoire ou d'Ecole de Musique.

— Académie d'été pour jeunes : Chant Choral, flûte à bec (ensemble) ondes Martenot etc...

— Formation personnelle pour adultes :
— Technique vocale et interprétation
— Pédagogie pour la Martenelle (Martenot)
— Pédogogie primaire et secondaire (Martenot)
— Cours de formation personnelle (solfège) selon la méthode Martenot. De Débutant à Supérieur.
— Arts plastiques (Dessin Peinture Modelage) selon la méthode Martenot. Débutant et perfectionnement.
— Ondes Martenot : Débutants et perfectionnement.

Directeur Artistique : **M. MOUREAU** - Coordinateur : **D. BLACKSTONE**

Renseignements et inscriptions auprès du : Comité d'Animation Culturelle 8, bd Docteur Cabanes 46300 GOURDON

• LE CHATELET EN BERRY 18170

L'Association Régionale d'Expansion Musicale du Centre, affiliée à la F.N.A.C.E.M., organise du 3 juillet au 14 août 1983
— Vacances Musicales pour les 4 à 9 ans, au CHATELET en BERRY
— Stage à Florence (Italie) Musique et Histoire de l'Art pour les 12 à 17 ans (Mixte)
— "Musique et Sports Nautiques" à la base de SIDIAILLES pour les 12 à 16 ans
— Musique et métiers Artisanaux à LIGNIERES pour les 9 à 13 ans
— Vacances Musicales Itinérantes en roulottes à la découverte du Boischant en Berry.

En outre

CLASSES VERTES A OPTION MUSICALE

OBJECTIFS : Permettre aux enfants, au cours d'un séjour de courte durée, d'approcher, de découvrir la MUSIQUE, par leur participation à des activités variée.
La collaboration du MAITRE permet la poursuite ultérieure de la pratique musicale, tout au long de l'année scolaire, dans le travail de classe.

CONTENU : L'utilisation des méthodes actives (WILLEMS, ORFF, MARTENOT...) pourra être un excellent support pour l'organisation des activités.
Seront proposés aux enfants : la découverte des sons (hauteur, durée) par le chant, des jeux mimés, des comptines... La découverte rythmique (déplacements rythmiques, danses...) ... Eventuellement l'initiation à un instrument mélodique facile, la présentation des instruments de l'orchestre, l'audition d'œuvres musicales... en fonction de l'âge et des niveaux.

** La pleine et entière collaboration du maître est essentielle. Elle permet une bonne préparation du séjour. Sa participation aux diverses activités proposées aux élèves le met à même de poursuivre tout au long de l'année scolaire la pratique de la musique dans sa classe.

Renseignements : A.R.E.M.C. (Association Régionale d'Expansion Musicale du Centre) Centre Culturel B.P. n° 2., 18170 LE-CHATELET-EN-BERRY

• LYON

— **XVe CONGRES INTERNATIONAL D'EDUCATION MUSICAL WILLEMS** du lundi 4 au dimanche 10 juillet 1983.

Destiné aux enseignants de tous degrés, étudiants en musique, professeurs d'éducation musicale et de musique, éducateurs et rééducateurs.

Date limite d'inscription : 1er juin 1983

Renseignements détaillés à propos du programme et des lieux au secrétariat de l'Association Internationale Willems - 23, résidence les Grandes Bruyères, 69260 CHARBONNIERES les BAINS.

— Le Congrès est suivi du **IVe Stage International** "Vers l'art du piano, du violon de la guitare" dans les mêmes lieux, du dimanche 10 au 16 juillet.

• QUILLEBEUF (27680)

ASSOCIATION CARPAS à St THIRIEN, 27 Orgue en liberté au chateau, Spectacles ou journées d'Etudes :
Programme communiqué par Claude Schmit, écrire à l'Association.

• MASSAT (Ariège)

Stage Chant-Randonnée en Ariège du 16 au 31 juillet 1983 1/3 temps : randonnées pédestres 2/3 temps : chant choral. **Rossini** : Petite messe solenelle sous la direction de : M. Piquemal.

Contact : Armand Keller 17 bis, rue René Brun 91330 YERRES

- **SAINT DIE**

L'ACADEMIE DE L'ORGUE organise du 7 au 20 juillet un stage pour organistes de tous niveaux désirant parfaire leur formation musicale, les cours magistraux et le travail en groupe sont assurés par des professeurs de Conservatoire de réputation internationale.

Renseignements et Inscriptions : Académie de l'Orgue 16, rue Maréchal Foch 88100 SAINT DIE.

- **SAINT DONAT**

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL J.S. BACH Cours de technique instrumentale et d'interprétation sur les œuvres de J.S. BACH, du lundi 1er août au mercredi 3 août.
Violoncelle Baroque : les 6 suites pour violoncelle
Clavecin : Sonates pour viole et clavecin - Suites Anglaises - Variation Golberg
Viole de Gambe : Les 3 sonates.

Inscription avant le 30 mai au Centre - 26260 St DONAT

- **VALENCE**

du 12 au 28 juillet 1983

Dans le cadre de sa coopération avec la Ville de Valence, le Département de la Drôme et le Conservatoire de Valence, avec l'appui du Ministère de la Culture et du Ministère de la Jeunesse et des Sports, l'ORCHESTRE DE CHAMBRE JEAN-FRANÇOIS PAILLARD organise, pour la 10e année consécutive, **une Académie d'Eté de Musique de Chambre** qui accueillera, **du 12 au 28 juillet 1983**, à la fois les futurs professionnels et les amateurs, isolés ou en ensembles constitués, désireux de s'initier ou de se perfectionner dans le domaine de la Musique de Chambre.

Inscriptions et Renseignements : orchestre J.F. Paillard 50, rue de Laborde - 75008 PARIS.

Musique en Sorbonne

JEUDI 9 JUIN à 20 h 45
GRAND AMPHITHEATRE DE LA SORBONNE

Lully
Te Deum

De Lalande
Symphonie pour les Soupers du Roy

avec le **Chœur National, Chœur de l'Université de Paris-Sorbonne, la Grande Ecurie et la Chambre du Roy.**
Direction : **JACQUES GRIMBERT**

- **L'HAYE LES ROSES**

Stage d'Interprétation et de Technique Vocale à Courchevel du 18 au 31 juillet 1983 sous la direction **de Roger SOYER de l'Opéra**. Débutants exceptés. Prendre contact dès que possible pour envisager le répertoire.

Conservatoire de L'HAYE les Roses : 624.28.61 (16 H à 20 H).

MANUEL DE FALLA & ANDRE GAUTHIER

Dans le fascicule **Baccalauréat 1983**, je me suis efforcé de présenter de mon mieux à nos Collègues les **Sept Chansons populaires espagnoles** de Manuel de Falla. La **Bibliographie** a été volontairement réduite aux ouvrages de langue française. Elle est relativement peu nombreuse et cependant, longtemps après la publication du fascicule, je reste confondu de constater une omission matérielle qui m'est entièrement imputable : celle du beau livre d'André GAUTHIER, **Manuel de Falla**, paru en 1966 chez Seghers et depuis longtemps épuisé. Cet ouvrage fut cependant essentiel pour ma documentation par l'élégante clarté de sa rédaction, son information parfaite et inédite en plus d'un point.

Je prie André GAUTHIER de bien vouloir accepter ici des excuses d'autant plus vives que l'amitié qu'il me témoigne m'est particulièrement précieuse. D'accepter également mes vœux pour la poursuite de sa belle et généreuse action au service des Arts et des Lettres, particulièrement de la Musique, aux quatre coins du monde.

Jean MAILLARD

(Suite de la page 5)

finit par lasser les attentions fragiles. Ce que goûtent les âmes sensibles, en 1752, c'est le joli, les grâces faciles, les tendres effusions, et c'est précisément ce qu'apportent les « bouffons italiens » avec la « Serva Padrona » de Pergolèse. A la première représentation, l'opinion publique se divise en deux camps : les partisans de la musique française avec le « coin du Roi », ses adversaires avec Rousseau, Grimm et le « coin de la Reine ». Essayant de se défendre, Rameau, que l'impatience rend finalement maladroit, perd la partie. Vaine querelle qui témoignait de l'affadissement du goût français et qui allait assombrir les dernières années du musicien.

Rameau disparaît en 1764, au moment où le règne de Louis XV s'engage dans une impasse, où, sous l'influence de Diderot et de Greuze, la société française tombe dans une sentimentalité facile. Honoré par le roi, anobli par lui, mais renié par un public dont il aurait aimé garder la faveur et l'audience, Rameau meurt avec l'amertume de ne plus être compris et de ne pouvoir sauver de la décadence la musique française qu'il avait tant aimée et enrichie.

Simone CUSENIER

L'EDUCATION MUSICALE

une revue
à votre service

qui vit par vous,

pour vous,
pour la défense
de la Musique
et des enseignants

Abonnez-vous, faites abonner
vos amis





Verdi présente à Victor Emmanuel II
le plébiscite par lequel l'Emilie
demande son rattachement au Piémont en 1859

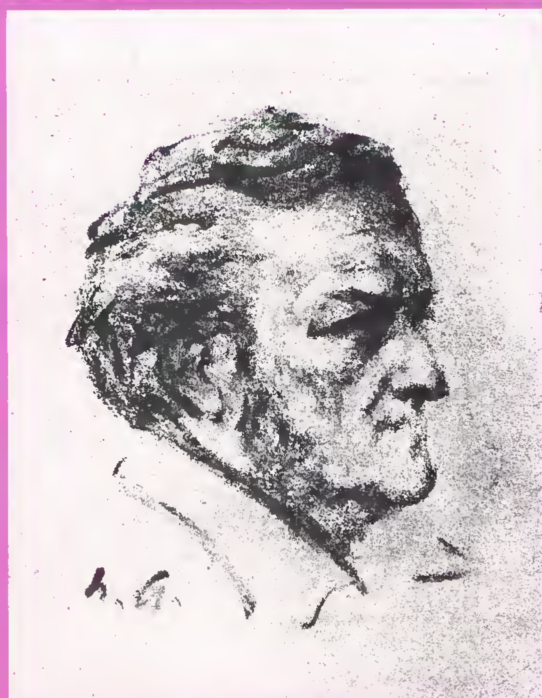
Dessin de E. Matania
Cliché R. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 291 du 1er Octobre 1982



Chef de chœurs au début du XVIIIe siècle
Gravure par Weijel
Cliché B. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 293 du 1er Décembre 1982



WAGNER
Cliché Education Musicale

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 295 du 1er Février 1983



Stradivarius dans son atelier
Dessin de G. Cavallotti
Cliché R. Violet

Supplément à « l'Education Musicale »
N° 297 du 1er Avril 1983